
3 1761 08333144 7

ONZE KUNST

ONZE KUNST

VOORTZETTING VAN DE VLAAMSCHE SCHOOL

EERSTE JAARGANG

1902 TWEEDE HALFJAAR



J.-E. BUSCHMANN
ANTWERPEN

L. J. VEEN
AMSTERDAM



FRANS COURTENS



EEN belangrijke tentoonstelling onlangs door Frans Courtens in het Kunstverbond te Brussel ingericht, [1] vestigde weer de aandacht op dezen zoo terecht beroemden kunstenaar, die nu in de volle kracht staat van zijn jaren en van zijn talent.

Nog vóór de opening van deze tentoonstelling had ik de gelegenheid de werken die ze bevatte, met meer andere nog, te zien, in het aardige woonhuis van den schilder, in de Uurplaatstraat te Schaarbeek. Vroeger kende ik van Courtens slechts enkele stukken, verloren in onze meer vervelend dan mooie Driejaarlijksche Tentoonstellingen, of in een van die World's Fairs, waar kilometerlange muren vol schilderijen, ons meer benauwdheid en hoofdpijn, dan esthetisch genot bezorgen. Ik had wel genoeg van hem gezien, om zijn rijk temperament en zijn verrassende techniek te leeren bewonderen, maar toch had ik *die* kracht en *die* veelzijdigheid niet verwacht! Zoo de landschappen ook talrijker zijn dan de onderwerpen van anderen aard, blijft Courtens niettemin een van die zeldzame, volledige schilders, zooals er altijd in de mooie en groote kunsteeuwen hebben geleefd, vol geestdrift voor al wat in de Natuur leeft en bestaat. De twee langdurige bezoeken die ik den schilder in zijn werkplaats heb gebracht, waren voor mij dus een verrassing en een openbaring.

Het zou hier de plaats zijn om een uitvoerig portret van Courtens te geven — om in te gaan op biographische bijzonderheden, maar andere schrijvers hebben elders die taak aangevat, en liever wil ik de enkele bladzijden, waarover ik beschik, wijden aan de bespreking van zijn werk.

Ik zal me er toe bepalen den man met enkele woorden te kenschetsen: dadelijk werd ik ingenomen door zijn openhartigheid en zijn eenvoud. Courtens, wiens naam bovenaan staat in het guldenboek der hedendaagsche schilderkunst, heeft zoo heelemaal niets van den

[1] Van 2 tot 27 April 1902.

« artiest » dien men zoowat in alle kringen aantreft, en waarvan de ijdelheid, de aanstellerij, het gezwets, de baatzucht, de verwaandheid, de geldzucht, de zwartmakerij, de excentriciteit, de slechte toon, de onbetamelijkheid, de botte onwetendheid.... u zoozeer de keel uithangen, dat deze gebreken zelfs de waardeering en de bewondering in gevaar brengen, die men in alle eerlijkheid voor zijn werk zou moeten gevoelen. Neen — de schilder waarover ik spreek, hij die geridderd is door iedere orde, zelfs met de hoogste titels; — die in alle wedstrijden premies, diploma's, medaljes behaalde; — die op de handen werd gedragen door de kritiek van alle landen — die gevierd werd als een vorst der kunst aan die Duitsche Hoven waar de groote overleveringen bewaard werden van een Hertog van Weimar, beschermer van Goethe, of van een Koning van Beyeren, vriend van Wagner; — die lieveling der ingewijden, de half-god der massa, wiens werken tot ongehoorde prijzen worden verkocht : — heeft zoo heelemaal niets van den cabotin, den boheem of den parvenu — van een die er zich boven-opwerkt of er zich boven-opgewerkt hééft. De sterksten zijn de zachtmoedigsten, zegde de dichter. Met meer recht zou men nog kunnen zeggen : de sterksten zijn het meest bescheiden. En Courtens bevestigt boven alles de waarheid van dit gezegde. Ondanks zijn buitengewoon talent, zijn wereldroem, is die forsche en krachtige Vlaming in zijn doen en zijn voorkomen dezelfde gebleven, die meer dan vijf-en-twintig jaar geleden zijn geboortestadje, Dendermonde en de betooverende Scheldeboorden verliet, om tegen den zin van zijn ouders, aanzienlijke handelslieden, aan kunst te gaan doen te Brussel, en zich uitsluitend te wijden aan deze afschrikwekkende schildersloopbaan, welke, zooals zijn ouders het zeker wel zullen gezegd hebben, meer van haar beoefenaars uithongert, verslindt, ten gronde en tot wanhoop brengt — dan zij er verrijkt, onsterfelijk maakt of ook alleen maar in 't leven houdt. De jaren zijn sedert dien tocht van den jongen Frans voorbijgegaan, maar de vijftiger van heden is nog even flink, nog even krachtig en nog even geestdriftig als in de eerste dagen van zijn inwijding in 't kunstenaarsleven, toen hij in 't centrum der groote stad kwam aangeland, in een vrij atelier van de Groote Markt, de *Patte de Dindon*, en broederlijk omging met een twintigtal schilders, waarvan enkelen, als Stacquet, Uytterschout en Pantazis, later evenals hij zelf, hun weg zouden vinden.

Courtens spreekt niet veel, maar spreekt goed ; hij geeft zich niet dadelijk aan den eersten den beste ; hij bezit de openhartigheid, maar ook de bescheidenheid en ingetogenheid van den waren Vlaming ; hij monstert dengene met wie hij spreekt, en wanneer hij hem zijn vertrouwen waardig acht, opent hij hem zijn gemoed en spreekt hem van Kunst — maar eerbiedig, zonder die breedbespraaktheid, die bluf van den vakman of die winkelierspraat, die Barbey d'Aurévilly,



FRANS COURTENS :
RUSTENDE KOEIEN.

ONZE KUNST

bij het verlaten van een feestmaal van letterkundigen deed uitroepen : « de volgende keer ga ik met metselaars eten ! » Courtens drukt zich uit in een beeldrijke, schilderachtige taal, met niet minder sprekend gebaar zijn reeds zoo kleurige en haast plastische woorden bekrachtigend. Wanneer hij zich opwindt schiet er licht uit zijn kleine levendige oogen ; soms verhoogt een hartelijke lach het sappige en kranige van zijn taal.

Courtens geeft ons den indruk van een gelukkig mensch, van een wijze, een werker die zijn geluk waardig is, en de gunst der fortuin, zoowel als de streeling der glorie verdiend heeft. Hij leeft alleen voor de kunst, en voor zijn talrijk en innemende huisgenooten : — een gezellin die hem waardig is, begaafde en gezonde kinderen. Met de zijnen verblijft hij slechts zelden in de stad, hoogstens eenige weken, 's winters; voor 't overige leeft hij als heere-boer op zijn villa te Sint-Gilles-Waas, bij Dendermonde, of te Vogelenzang bij Haarlem — ofwel zwerft hij met zijn rollend huis — een soort kermiswagen zooals ook de arme Door Verstraete er een bezat — naar heinde en ver door zijn geliefde landen, vooral door die Hollandsche polders, waarvan hij zooveel houdt, met hun trillende en vochtige atmosfeer en hun licht zoo zacht en betooverend als een weemoedige glimlach, even met tranen bevochtigd.

Courtens onderhoudt met de buitenwereld alleen de hoognoodige betrekkingen, waaraan men zich niet kan onttrekken zonder voor een menschenhater door te gaan. Hij is overigens volstrekt niet egoïst of droefgeestig, maar een voorbeeldig confrater. Na zijn grooten bijval in Duitschland opende hij zelf immers de Staatsmuzeums en particuliere verzamelingen voor andere Vlaamsche schilders? En dat alles zeer eenvoudig weg, zonder er zich op te laten voorstaan, met een tact die als de hoogste uitdrukking is van goedhartigheid. Courtens wordt te zeer in beslag genomen door zijn werk, om tijd te vinden tot het optreden in wereldsche of officiëele kringen; in het volle bezit van zijn kunst, zoo beroemd als 't maar kan — werkt en slaaft hij nog steeds even hard als in zijn eerste leerjaren. Slaven? Neen, ik druk me verkeerd uit, want het werk is voor Courtens een vreugde, een genot, de meest noodzakelijke reden van bestaan.

Zal ik hier van zijn eerstelingen spreken? Te Dendermonde had hij de lessen der Academie gevolgd, die onder het bestuur stond van Jaak Rosseels, zeldzame gaven aan den dag leggend, en al de prijzen behalend, die der hoogere klassen inbegrepen.

Na eenige genre-stukjes als de *Jonge Student*, *Zeeuwsch Meisje*, *Vergeet mij niet*, door zijn vrienden opgemerkt toen hij deel maakte van hun Cenakel in de *Patte de Dindon*, stelde hij in een van onze Driejaarlijksche Tentoonstellingen een doek ten toon, dat zijn beroemd-



FRANS COURTENS : DE MORGEN.

heid den stoot zou geven en grooten ophef maakte : *de Mosselschuit*. In dat oude en vervallen vaartuig vindt men bij een zoo stoutmoedige factuur en haast brutale kracht een onuitsprekelijk, onweerstaanbaar dichterlijk gevoel. Het greep ons aan en ontroerde ons, als de ontmoeting van een armen versleten werkman, van een invalide, van een oude snorrebaard door veldtochten ondermijnd. Men telt de schipbreuken en de averij door dit ellendig wrak geleden, als de mouwstrepen van een oud-gediende, of de lappen op de plunje van een werkman — de veldslagen die de eene heeft bijgewoond, de ongelukken waarvan de andere het slachtoffer is geweest. Die *Mosselschuit*, nu in het Museum van Stuttgart, was zoo innig gevoeld als een vers van Heine, zoo interessant als de *twee Grenadieren* of de *trommelaar Legrand*.

Toen schilderde Courtens zijn *Zondagmiddag in een Vlaamsch dorp*, die we nu nog in het moderne Museum te Brussel bewonderen — misschien meer bezadigd van schildering dan 't vorig stuk, maar zoo wonderwel de poëzie van onze Vlaamsche gouwen samenvattend. Wat kalmte, wat stilte na het Lof, wanneer de geloovigen langzaam huis-



FRANS COURTENS
EERSTE IJZEL.

ONZE KUNST

waarts keeren door die paden, met de groene hagen van tuintjes en boomgaarden omzoomd!

Reeds zeker van zijn kunnen schepte hij er behagen in schilderijen van innig gevoel met wonderen van brio en toets te doen afwisselen. Na een *nacht in het Besjeshuis,* zoo roerend als een gedicht van Maeterlinck, schilderde hij een realistisch tooneel, vol rechtstreeksche opmerkingskracht. Door de poëzie der kleur, door streeling en treffendheid van tonen en tegenstellingen veredelde hij het meest prozaïsche *Koolveld.* Van toen af deed hij aan de eenig ware schilderkunst, de eenige die deugt, die zich niet bekommert om het onderwerp, ten minste het literaire en anecdotische onderwerp, en er zich op toelegt de poëzie, de geest, het mysterie der dingen plastisch voor te stellen.

En naarmate zijn visie doordringender, fijner en scherper werd, verkreeg ook zijn techniek — zijn hand, meer flinkheid, veerkracht, bedrevenheid. Hij ging uitmunten in de meest afgewisselde stijlen en gamma's. Naast ondoordringbaar, nevelachtig, weemoedig regenweder, behandelt hij de zegevierende *Gouden regen,* verheerlijking van den herfst, gebladerte zóo vurig, dat het de stille waters schijnt te ontvlammen waarin het weerkaatst wordt, zooals, in de XXI[e] zang der *Ilias,* Vulkanos de Skamander in brand steekt. Courtens beperkt zich niet tot een bepaald genre, een midden, een jaargetijde of een uur. Beurtelings schildert hij het licht en de duisternis; het sneeuwkleed of het mostapijt; het water, rood van doode bladeren of gerimpeld door het luwtje; een oude boerin, bibberend vóór den haard of een koewachtster, die in een weide aan 't melken is; de bloeiende boomgaard en het rosse woud; de volle zee en de kust; de sappige Hollandsche weiden en de dorre Kempische zandvlakten; de speelsche bronnen der riviertjes, en de grootsche zeearmen, uitstortingen der groote stroomen. De verblindende luminist der *Maasboorden,* — een wonderbaar meesterwerk (drie jaar geleden te Antwerpen tentoongesteld) — verdiept zich op tijd en stond in nevel en schaduw, de schilder van avond en herfst wordt de schilder van morgen en lente.

In de behandeling is hij even veelzijdig en veelomvattend als in de keus zijner onderwerpen. Hij schildert evenmin uitsluitend naar de natuur als uitsluitend in zijn atelier: beide manieren past hij toe, al naar het oogenblik met zijn stemming of de behandelde stof overeenkomt. Wanneer men zeggen mag dat hij gezien en gevoeld heeft in de natuur al wat hij heeft geschilderd, — is het niet minder waar dat menig schilderij de vrucht is van vele werkuren, de samenvatting van verscheiden indrukken. Van daar juist de intensiteit van zijn schilderijen. In één doek vat Courtens samen, het betooverende van vele *zonsopgangen,* het geëlectriseerde van vele *onweerachtige namiddagen,*

de regen van vele *grijze dagen*, de sneeuwstormen van een heelen winter, de uiterste weemoed van een heelen herfst.

Deze geniale colorist, deze bezinger van licht en kleur, de schilder waarop het woord van Swinburne over Ben Jonson zoo goed van toepassing is : *il maestro dei color che sanno* (de meester der zichtbare kleur) — deed zich aan ons voor, aantrekkelijker dan ooit, met een veertigtal werken, die even verscheiden van indruk waren, als meesterlijk van behandeling.

Een waar genot zijn deze sappige en gevoelde schilderijen voor hen, die de kleur om de kleur zelf liefhebben, de schilderkunst *per se* zooals ik daareven zeide, zonder zich in te laten met beschouwingen over school, procédé, mode, literatuur of van gewoon snobisme. — We krijgen hier inderdaad poëzie in de schilderkunst, de ware, de eenige die er bij te pas komt.

Evenals zekere muziek, en nog wel de mooiste, best een programma missen kan, had de uitstekende schilder zijn werken zonder titel kunnen laten, zoozeer spreken ze uit zich zelf. Er een benaming aan geven, is er de beteekenis van beperken. Evenals de sonaten en synfonieën van Beethoven, waaraan de meester haast nooit een titel gaf, als bij uitzondering een enkel woord als : Pastorale, Eroica, Pathétique, Appassionata — zijn de schilderijen van Courtens uitboezemingen van de ziel en de stemming van den kunstenaar, evenzeer als afbeeldingen der natuur — en evenals muziek zouden ze alleen maar een nummer moeten dragen, met de aanwijzing van het tempo : scherzo, adagio, allegro, maestoso.

Ik was zelfs zeer verlegen toen de schilder mij, in zijn werkplaats, raad vroeg omtrent de titels die hij zou geven aan enkele van zijn gedichten, gloeiende oden als dithyramben, weemoedige elegieën, bloemige idyllen, vertrouwelijke liedjes of landelijke vilanellen — want ik vreesde inderdaad dat een titel de hooge beteekenis, de innerlijke strooming, het dynamisme der schilderij zou beperken.

Het zoo hoog maar nooit te veel geprezen palet van Courtens, dat de schilders bestudeeren zooals musici de partities van Wagner, om er de zeldzame harmoniën in te ontdekken, de wondere instrumenteering, de klankcombinaties — of zooals de moderne Fransche dichters hun vak leeren bij Hugo, Baudelaire of Verlaine — Courtens' palet bereidde weer nieuwe verrassingen en onverwachte aandoeningen, zelfs aan de bewonderaars, die reeds dachten dat hij zijn laatste woord had gezegd. Hoe overvloedig en verscheiden dit palet ook was, heeft de meester het toch nog steeds verrijkt; hij vernieuwt het tot in het oneindige, zooals de uitzichten en de kleurschakeeringen van de natuur zelve. Ik zou haast zeggen dat dit palet de kleuren der natuur nog overtreft. Wat heerlijke tinten, die zijn als uitgedacht, geschapen, door den meester,

FRANS COURTENS :
MORGEN TE VEERE.



ontstolen aan het mysterie van 't licht en van den vluchtigen ether — vinden we niet in zijn laatste schilderijen!

Ziehier een van de groote doeken, in het Kunstverbond tentoongesteld : *de Morgen*, een gezicht op een vaart in Holland, het lievelingsland van den schilder. Kan men zich zoeter oogenstreeling denken, dan die paarsche tonen van de nevelvlokken, en vooral hun weerkaatsing in het droomerig-teedere water? Of is er, in de schitterende en pralende gamma een oogenweelde vergelijkbaar met die *laatste herfstdagen*? Courtens die den vlammenden October, den wonder-colorist zelf overtreffen zou, heeft nooit glorieuser brand in het kreupelhout van den laten herfst ontstoken. In de *laatste stralen*, een ander belangrijk doek, herinnering aan den herfst, is het de gloeiende weelde van smeulend vuur, in tegenstelling met den laaienden brand in het vorig schilderij.

Maar zooals ik reeds zeide, beperkt Courtens zich niet bij een enkel jaargetijde. In zijn *Boomgaard*, een heerlijk stuk, verheerlijkt hij de lente, April, in een even lichte als maagdelijke kleurengamma — helder groen, rozig wit — die de meest gevierde Parijsche luminist hem zou benijden.

Courtens beperkt er zich zelfs niet toe, bepaalde, enkelvoudige effekten af te beelden. Hij komt er toe op zijn doeken meer ingewikkelde indrukken weer te geven, er gemengde aandoeningen uit te doen stroomen. Tot dit soort schilderijen behoort zijn *Voorspel tot den morgen*, dat waarlijk den indruk geeft van dauw, in een zanderige streek, waarvan een voorbijtrekkende troep schapen het stof doet opvliegen. Weldra zal het stikheet worden, de zon zal die morgennevels hebben opgedronken; weldra zal dit woestijnhoekje, met den molen op het heuveltje, die in langen tijd niet zal draaien — onbegaanbaar worden; maar voor 't oogenblik verzacht en verlenigt de ochtendnevel het geweld der hoogzomerhitte. Stof en dauw, vijandige elementen zou men zeggen, die niet te vereenigen of te vermengen zijn; en toch slaagt Courtens er in deze schijnbare samenkoppeling tot stand te brengen door de alvermogende kracht van zijn penseel. Deze indruk van warme vochtigheid, vind ik weer, maar minder overstelpend, serener, droomeriger, in die heerlijke *rust der Koeien*, met die zachtblauwe lucht, met teeder dampige achtergrond, waarin twee dunne berkenstammen en een vlucht vogels, als bezwijmd in de hitte, nog verhoogen de diepte, de vervagende verte, de schroeiende atmosfeer.

In een anderen toon : *in quarantaine* (een doek dat ik in 't atelier van den schilder zag), een vreemdsoortig zeestuk, transpositie van een verhaal van Edgar Poe, *Narrative of A. Gordon Pym*, b. v., of van een morbide gedicht van Baudelaire. En toch bestaat hier alleen analogie of overeenstemming en geen gelijkheid van indruk — want niets is



FRANS COURTENS : NA HET LOF.

meer verwijderd van de verfoeielijke literaire schilderkunst, met gegeven onderwerp en programma, dan deze verdachte schuiten, op een rij geschikt, een eind van het strand. De tonaliteit zelve van deze schilderij — die onheilslucht, dit zware en troebele water, als besmet, — spreekt luid van een geheimzinnige plaag.

En wat weemoed, wat verkwijning in die schilderijen, waarin de regen behandeld wordt, in steden of aan de boorden der zee, in *het binnenloopen der mail*, in *het einde van den herfst*, in *grijs weer*, of in *Stortvlaag te Rotterdam*, droeve, grijze synfonie, waar de grauwe lucht, de groenige ruiten, de vuil-witte vacht van een trekpaard een akkoord of liever een dissonante van uiterste droefenis aanslaan.



FRANS COURTENS :
AAN DE BOORDEN DER MAAS.

ONZE KUNST



FRANS COURTENS : BOORDEN DER MAAS.

Het herstellen der netten gebeurt ook met regenweer, en de uiterste en haast onheilspellende vijandigheid van het noodweer, geeft aan de vrouwen die op het strand zitten te werken iets van een samenkomst van nornen of schikgodinnen.

En die *Sneeuwstorm*, met zijn ontredderde schepen, vastgemuurd door de strengheid des winters, die schuiten verwant aan den *Mosselbak* van vroeger, en evenals deze menschelijk en deerniswaardig, doen denken aan de oude garde van den doortocht der Beresina, en aan het beroemde *Il neigeait....* uit *les Châtiments.*

In *na het Lof* zijn het niet zoozeer de oudjes die uit het dorpskerkje komen als wel de toren zelf, oprijzend in de schemerlucht met zijn bouwvallig en verweerd metselwerk, zoo verbazend weergegeven in okergele en roodbruine tinten — die een toon doet klinken van ingetogenheid, droefheid, oudachtigheid, — de godsdienstige en haast dweepzieke toon van het schilderij.

Onder de vroolijke, lachende indrukken leeft warm en lichtend de herinnering aan het *glimlachende Dorpje*, een rooskleurig hoekje, dat de schilder me in zijn atelier vertoonde; ik herinner me ook die bekoorlijke *Vrouw met de Tulpen* — incarnatie van het veelkleurige en stralende Holland, uitlossend op den grijzen achtergrond; verder nog *naar de Melkerij*, met zijn stilzwijgende, plechtige koemelker, die van zijn werk terugkeert, het emmerjuk op de schouders, over het bruggetje stappend, met zijn blauw wams, kleurschitterend als een feestvlag, en dit heerlijke *Geitenwachstertje*, met die harmonie van violette tinten, waarvan de dominante door het keurslijf van het meisje wordt aangegeven, en die naast de oranje-achtige bruinen in de vacht der geiten



FRANS COURTENS : GEITENWACHTSTER.

nog beter uitkomen : een schilderij vol trilling en lenteadem.

Maar vooral heb ik een levendigen indruk bewaard van die prachtige *Boorden der Maas*, het groote schilderij waarvan ik zooeven sprak, en waarvoor ik lang heb stilgestaan, genietend die kleuren van het figuurtje, op het voorplan in zijn schuit gezeten, met bruin fluweelen broek, en krachtig blauw vest, dat de toon geeft aan een afnemende ladder blauwe tinten, een weifelend spoor van vloeiend azuur, dat versmelt tot lichtend zilver in de verte, aan een horizon die even aanlokkelijk is als de stroomvlakte zelf. Ik ken niets mooier dan dit grootsch en tevens bekoorlijk doek, met die majestatische lucht en het tooverachtig water, die melodieuse schakeeringen, verleidelijk haast als de zang van sirenen en niksen die men er in zou willen droomen.

In het Kunstverbond was nog een stuk, eveneens *Boorden der Maas* geheeten, maar op een verder van de zee verwijderde plek ; maar hoe bevallig en tooverachtig toch, hoe bewonderenswaardig vooral om die met lichte wolkjes bezaaide lucht, die zoo dadelijk in 't volle blauw schijnen te zullen versmelten.

Al deze schilderijen zouden moeten vermeld worden — want alle verschillen ze van accent ; ieder brengt telkens weer een nieuwe revelatie. Nooit valt Courtèns in herhaling. Steeds vindt hij nieuwe inspiratie, steeds is hij wakker, dol op wat hij ziet. Geen van zijn doeken verraadt vermoeienis of verzadigdheid — geen draagt ook sporen van overproductie, van gehaast of machinaal werk. Op wat oogenblik of in welk land Courtens de natuur ook waarneemt, hij vindt haar steeds belangwekkend, wenschenswaardig en verdienend zijne hulde en lyrisme.



FRANS COURTENS :
BIJ HAARLEM.

ONZE KUNST

Want een lyricus der kleur is die forsche Vlaming, een lyricus, zooals al onze groote meesters het waren, Rubens bovenaan. Courtens' landschappen trillen als oden. Praat hem niet van het enge, beperkte realisme, van de koude nauwkeurigheid, van de lastige gewetensvolheid waarnaar gestreefd wordt door zoovele schilders naar de natuur; rijker aan documenten dan aan gevoel, bepalen deze er zich bij de heerlijke meesteres, de eeuwige Ingeefster platonisch te bewonderen, te ontleden. Zij eerbiedigen haar te zeer om haar te omhelzen en er zich mee te vereenigen in hartstochtelijke omarming. — Courtens versterkt het jeugdige vuur zijner bewondering, met de gloed en de geestdrift van den overwinnaar. Hij overmeestert de natuur en doet haar opschitteren, verheerlijkt haar. Elk van zijn schilderijen vertoont ons niet alleen een lofzang van den kunstenaar, maar ook een gedaanteverwisseling der godin, ten gunste van haar heldhaftigen en stoutmoedigen veroveraar.

Georges Eekhoud.





KUNST IN DE ADVERTENTIE

KUNST IN DE ADVERTENTIE



UNNEN advertenties smaakvol zijn?

Moeten deze altijd ònsmaakvol zijn?

Vragen, bij het zien, hoe tegenwoordig bijna elk tijdschrift dat verschijnt vergezeld is van een gedeelte dat met den inhoud *niets* gemeen heeft, met den vorm van de uitgave zelden in overeenstemming is en tot verfraaiïng van het uiterlijk *nooit* bijdraagt.

Menige uitgave kan zich wel is waar niet, of moeielijk, staande houden zonder den commercieelen steun van juist dat onsmaakvolle gedeelte : de advertenties.

Wij zijn er al aan gewend geraakt dat een sierlijk kleed voor een dikwijls goedgezet en zorgvuldig gedrukt tijdschrift ter wille van mercantiele overwegingen moet opgeofferd worden en wij denken er niet aan dat dit werk even goed in een smaakvollen vorm had kunnen verschijnen.

Wel vullen de advertenties in den regel den omslag en slechts eenige pagina's vóór en achter in de aflevering die meestal afzonderlijk zijn genummerd, zoodat wanneer het werk bij den binder komt, door dezen die afzonderlijke bladzijden dan ook stilzwijgend worden weggenomen.

En gebeurt het wel eens, dat eene annonce op de achterzijde van de laatste onevene bladzijde is gedrukt en op die wijze met het gebonden werk den weg tot onze bibliotheek vindt, gebruikelijk is het toch in een gebonden jaargang van een tijdschrift, zoo min als in een boek geen advertenties te dulden.

Het natuurlijk gemis aan verband tusschen advertenties en inhoud is de voornaamste reden dat de eersten niet bewaard blijven, maar is daarmede bewezen dat ze als grafisch werk geen waarde hadden kunnen hebben?

Er is toch evenmin verband tusschen de affiches die tegen onze huizen zijn geplakt en de bewoners.

Advertenties hebben een even tijdelijke bestemming als de groote

aanplakbilletten, maar men is wèl in gaan zien dat, waar de affiche kon zijn storend en leelijk, zij even goed, door een kunstenaar ontworpen, een belangrijk element kon worden, én om voorstelling en uitvoering én om goeden smaak wel degelijk op kunstwaarde kon aanspraak maken.

Artisten als Chéret, Grasset, Steinlen, Mucha en anderen hebben bewezen van de affiche iets werkelijk smaakvols te kunnen maken : een schilderij voor de straat, waarlijk populaire kunst.

Collectionneurs hebben ze verzameld, boeken en tijdschriften hebben er over geschreven ; op tentoonstellingen hebben ze als grafische kunst geprijkt en de *Maître de l'affiche*, heeft zich op gelijken rang weten te stellen met den kunstschilder.

Zoo vertoont ook de kleinere affiche : de *showcard*, het geïllustreerde prospectus, een streven naar een meer smaakvolle opvatting, zoo is thans de beurt aan de advertentie !

« In kleine advertenties zit de groote verdienste, » hoorden wij onlangs een uitgever zeggen ; dat verklaart het dicht ineen geschoven mozaïek van honderden kleine berichtjes.

Dat het voor de dagbladen niet wel mogelijk is in dat mozaïek wat meer smaak ten toon te spreiden ligt voor de hand ; de methodische dikwijls alphabetische schikking, die b.v. in sommige Engelsche dagbladen voorkomt kan onzen zetter niet behagen. Zooals in onze straten bijna elke gevel verschillend is, zoo zoekt onze zetter de grootst mogelijke afwisseling te brengen in zijn advertentie-kolom ; « groote letters naar plaatsruimte » werken hiertoe mede.

Aan het dagblad, snel gezet, meestentijd machinaal, op goedkoop papier met geen ruimte te verliezen, kunnen geen hooge eischen van grafischen aard gesteld worden ; deze advertenties die geen artistiek karakter zouden kunnen dragen, laten wij buiten bespreking.

Bedenkelijk is het evenwel dat bladen en tijdschriften die zich meer op kunstterrein begeven, terwille van commercieele overwegingen hun uiterlijk verwaarloozen.

Heeft het adverteeren in de laatste jaren een geweldige vlucht genomen, nieuw is het denkbeeld geenszins. Het is moeielijk vast te stellen wanneer de eigenlijke advertentie zijn eerste verschijning maakt.

Bij de Joden bestond de gewoonte alleen mondeling hun waren aan te kondigen. Het Hebreeuwsche woord *Kara* beteekent « luid roepen » of aankondigen, en deze bekendmaking of proclamatie geschiedde gewoonlijk in de straten en op de drukste pleinen.

De Egyptenaren kenden de geschreven « advertentie. » In de ruïnen van Thebe zijn papyri gevonden van meer dan drie duizend jaren oud waarop belooningen worden uitgeloofd voor het geven van



beschrijvingen van weggeloopen slaven, en wij stellen ons voor dat deze stukken er wel vrij wat aangenamer zullen hebben uitgezien dan menige van onze moderne annonces.

De Grieken kwamen een stap nader tot ons begrip van adverteeren, want zij deden hun publieke-aankondigingen zoowel mondeling als geschreven.

De taak van den omroeper schijnt op enkele uitzonderingen na beperkt te zijn geweest, tot mededeeling van gebeurtenissen in den Staat, en het getuigt voor den fijnen smaak van dit volk, dat zij hun omroeper deden vergezellen door eenen muzicus om hem bij slechte uitspraak of onjuisten toon ter hulp te komen.

Voor het bekend maken van hun wetten gebruikten de Grieken verschillende soorten van looden tabletten maar ook voor berichten van anderen aard.

Een Grieksche schrijver deelt mede, dat het volk van Phineum in Arcadia beweerde dat Ulyssus een bronzen standbeeld aan Neptunus wijdde in de hoop door de tusschenkomst van dien god de paarden terug te krijgen die hij verloren had en dat hij daarom een inscriptie plaatste op het voetstuk van het beeld waarin een belooning werd toegezegd aan ieder die de dieren zoude vinden en er voor zorg dragen.

Ongeveer 250 jaar v. C. schrijft een dichter in Syracuse als de zoon van Venus ontvlucht was, hoe zij haar kus als loon toezegt aan hem die Eros heeft gezien en : « als gij hem terug brengt, zult gij, vreemdeling niet de enkele kus maar iets méér nog ontvangen ; » een vage maar meer suggestieve toezegging dan de belooning in onze couranten.

Van de Romeinen zijn verscheiden sporen van aankondigingen gevonden.



In Pompeï ziet men nog vele intact gebleven mededeelingen die in zwarte of roode letters, menigmaal van afbeeldingen vergezeld op de witte muren der huizen waren geschreven of geschilderd.

Een andere wijze van reclame bestond door middel van de werken van dichters en tooneelschrijvers ; zoo verhaalt Plinius van een dichter die een huis huurde, een oratorium bouwde en onder zijn toehoorders prospecti verspreidde dat denkelijk was-tafels zullen zijn geweest.



KUNST IN DE ADVERTENTIE

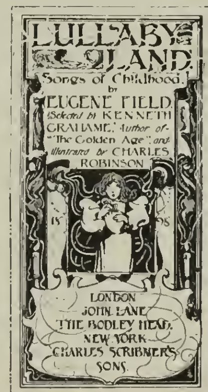
In de middeleeuwen toen de kennis van lezen en schrijven uitsluitend door de geestelijkheid en in de kloosters werd beoefend bleef het volk zoo onwetend mogelijk, slechte wegen en moeielijk reizen beletten een ruim onderling verkeer, en bijna alle leeken van koning tot vazal waren volkomen ongeletterd.

De publieke omroeper was dus weer het eenige middel om berichten te verspreiden; doch de eenvoudige manier waarop zaken werden gedaan maakte diens betrekking vrijwel tot een senecure en proclamatie van oorlog of vrede en verkoopingen van lijfeigenen, waren zoowat de eenige gelegenheden waarbij hij door middel van zijn hoorn het publiek kon bij elkaar toeteren en van zijn welsprekendheid getuigenis afleggen.

Eindelijk in het begin van de 16e eeuw, als de boekdrukkunst meer algemeen verspreid en door de uitvinding van de losse lettertype veel vereenvoudigd, het nieuwsblad zijn intrede had gedaan, maken wij kennis met de eerste eigenlijke gedrukte advertenties.

Pamfletten en kleine boeken met nieuwstijdingen werden gedrukt in Weenen en in Duitschland maar hun verschijning was vrij ongeregeld, zoodat daarvan ter nauwernood iets meer bekend is dan het feit dat zij bestaan hebben.

De eer van de regeling van de couranten-annonce komt Frankrijk toe: in 1612 verscheen voor het eerst het *Journal Général des Affiches* dat nu nog heden ten dage onder den titel van *Petites Affiches* het blad is dat wat advertenties betreft het ruimste in de behoeften voorziet.



De eerste eenigszins met zorg en smaak behandelde advertentie vinden wij in 1633 in de *Courante uyt Italien ende Duytschland* door Broer Jansz in Amsterdam uitgegeven.

In 1668 wordt in een Engelsch blad de *Mercurius Politicus* de eerste thee aangekondigd: « That excellent and by all Physicians approved » China drink called by the Chineans tcha by » other nations tay allias tee, » een drank die



KUNST IN DE ADVERTENTIE

toentertijde voor een prijs van £ 6. tot £ 10. per pond werd verkocht.

En sinds zijn thee, koffie, cacao de voorname onderwerpen gebleven voor de groote en meest in het oog vallende advertenties.

Wij hebben slechts de *Graphic*, *Londen News* en meer tijdschriften op te nemen om ons te verbazen hoe hoogst onsmaakvol het kleed is, waarin deze bladen die toch bedoelen eerder onder de uitgaven van kunst dan onder de nieuwsbladen gerangschikt te worden, verschijnen.

Zulk een blad met advertenties geeft een mozaïek te aanschouwen van berichten en berichtjes, die op de meest in 't oog vallende wijze trachten de aandacht te trekken, de letters zijn zoo veel doenlijk van de meest verschillende grootte en type gekozen, de teekenstift te hulp geroepen, zorgt voor de meest zotte voorstellingen, die het karakter of den aard van het aangeprezene moeten doen opvallen en door de gezamentlijke pogingen van teekenaar en zetter is een geheel tot stand gekomen dat een uiting is van de meest onharmonieuse verwarring.

En het zijn niet de Engelsche tijdschriften alléén waarvan het advertentie gedeelte zoo in het oogvallend onsmaakvol is, de Fransche

en Duitsche zijn niet veel beter; de fotografische reproductie die maakt dat een teekening op elke willekeurige schaal kan verkleind worden is mede oorzaak dat geen der teekeningen, op verschillende schaal geteekend, onderling eenig verband vertoonen.

Doch dat is niet de bedoeling — iedere advertentie moet door grootte of voorstelling afzonderlijk in het oog springen als of het een wedstrijd gold tusschen onze Hebreeuwsche « *Karas* ».

En nòg, hoe weinig houdt dikwijls de afbeelding rekening met den zin van de annonce!

Wie zou ooit vermoeden dat een gebrilde geleerde met bakkebaarden in toga en bef, den *university cap* op het hoofd, als kunstrijder staande op twee galoppeerende honden, een aanprijzing is voor eene combinatie van de fijnste tabaksoorten!

GEORGE WRAGGE

WARDRY·WORKS·&·THE CRAFTS·MANCHESTER



BRANCHES AT·LONDON DUBLIN·&· BELFAST:



CRAFTSMAN·IN METALS. BRONZE IRON·COPPER·LEAD BRASS·PEWTER. STAINED·GLASS. LEADED·LIGHTS. CASEMENTS. &: FURNITURE: ETC

LONDON·SHOWROOM 211 · SHAFTESBURY AVENUE·OXFORD ST.W

40

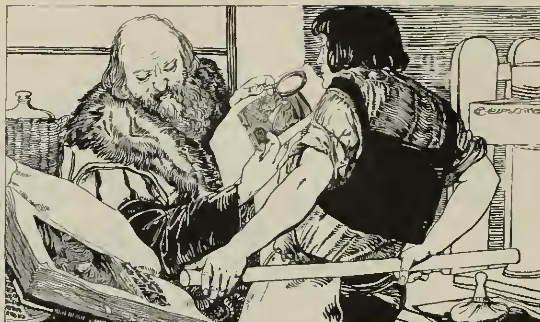
Hoe zot de voorstelling ook zij, duidelijker is dan ten minste de bekende teekening waarop onder toezicht van eene bonne die bezig is een kind te verschoonen een vijftal mannen « mit leichter Wellenschlag » in verschillende vormen van badkuipen over een geruitte vloer hobbelen. Maar hoe in het oog vallend, de herhaalde terugkeer van datzelfde prentje maakt dat wij het ten slotte niet meer opmerken.

Een doeltreffender wijze van aandacht te trekken is dan zooals bij de bekende annonce van den hofkapper Haby, om de andere week te worden aangegrijnsd door den man met den snor « es ist erreicht, » of het vriendelijk verrukte volle gelaat te zien van den man voor wien met « allen voraus » het scheren zoo'n genoegen is.

Bij die afbeeldingen speelt ook de fotografie een groote rol, en al blijft de zincografie altijd wat zweven bij den text, een doeltreffende wijze om de advertentie toe te lichten kan er mee bereikt worden.

De dienstregelingen b.v. van de Oostenrijksch-Hongaarsche Staatsspoorweg, die opgeluisterd zijn met verschillende stadsgezichten en landschappen door een smaakvolle teekening goed omlijst, zijn het bewijs dat in die richting iets kan gedaan worden.

In de meeste tijdschriften op het gebied der decoratieve kunst is



KUNST IN DE ADVERTENTIE

dan ook merkbaar dat uitgever en zetter het oog hebben gehouden op hun reclame-kolom en vinden we menige advertentie die door *welgekozen* en *goed gezette* typen op zich zelf een fraai stukje drukwerk vormt.

Andere zijn bepaald voor dit doel geteekend en het doet den ontwerpers alle eer aan dat zij er in geslaagd zijn door de fraaie groepeering en de juiste proportie der letters, tot een sober geheel te zijn gekomen van hooge grafische waarde.

Een zeer smaakvol geheel vormt ook dikwijls de geteekende letter, met een als vlak-ornament opgevatte omlijsting, van ornament of figuur.

Dan ziet men menig goed geheel van letters met de voorstelling op den aard der annonce betrekking hebbende, terwijl ook somtijds de voorstelling hoofdzaak is maar door welgeplaatste letters op smaakvolle wijze wordt ondersteund; en als de voorstelling meer als illustratie dan als ornament is opgevat, geeft het vlakke karakter en de juiste plaatsing der letters er toch voldoende het karakter van advertentie aan.

Er zijn dus in de goede richting al pogingen gedaan tot verbetering, voor beter drukwerk heeft men meer oog gekregen.

Het is William Morris, die door de oprichting van de *Kelmscott Press* een groote stoot heeft gegeven om wat smaak in de typografie te brengen.

Hij heeft getracht zijn doel te bereiken door het doen herleven, zoover practisch mogelijk van de oude wijze van drukken.

Door hem ontworpen lettertypen met fluweelzwarte inkt gedrukt, ingedrukt als 't ware op eigengemaakt papier zijn edele brokken typografie, kunstwerken.

Onder de moderne artisten die zich er op toegelegd hebben ook in den vorm en type van de letters verbetering te brengen, behoort vooral Walter Crane, die van het standpunt van den teekenaar uitgaande er naar gezocht heeft de letter met teekening en versiering tot één harmonisch geheel te brengen.

De Amerikaansche lettergieter heeft in de laatste jaren een groote· verscheidenheid van typen gegeven, die uitmunten door eenvoud en duidelijkheid, waarbij typen zijn die met al de eigenaardige onzuiverheden van uit de hand geteekend te zijn, zich daardoor op passende wijze aan teekeningen aansluiten en voor geïllustreerde advertenties bij uitstek geschikt zijn.

Dat er wel iets gedaan wordt op dit gebied bewijst een prijsvraag door *The Studio* uitgeschreven, tot aanmoediging van de Kunst in het adverteeren.

Voor den typograaf en den teekenaar opent zich hier een ruim veld om samen te bearbeiden.

K. Sluyterman.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

KUNST-BERICHTEN UIT ANTWERPEN

UIT ANTWERPEN



VERKOOPING DER VERZAMELING HUYBRECHTS, OP 12, 13, 14 en 15 MEI 1902 Onder de leiding van den Heer E. LE ROY, van Parijs en de GEBR. LE ROY van Brussel — bijgestaan door de HH. F DELEHAYE & ZN. te Antwerpen Ziehier welke prijzen voor de voornaamste stukken uit deze collectie werden geboden (in franks, zonder de kosten) :

Nr. 3, *P. Breughel de oude*, de Volkstelling te Bethlehem : 9.000 (Museum, Brussel). — Nr. 15, *J. van Craesbeek*, Vechtpartij : 5.600 (Brahme, Parijs). — Nr. 16, *A. van Dijck*, Christus aan de kolom : 21.000 (Brahme, Parijs). — Nr. 17, *A. van Dijck*, Aanbidding der Herders : 8.000 (Preyer, Amsterdam). — Nr. 23, *J. Jordaens*, *Mansportret : 52.000 (Colnaghi & Co, Londen). — Nr. 24, *J. Jordaens*, *de Serenade : 3.100 (Le Blon, Antwerpen). — Nr. 25, *J. Jordaens*, Apollo en Marsyas : 1.900 (Museum, Gent). — Nr. 27, *Quinten Massijs*, *De Maagd met het kind : 27.500 (Le Roy, Parijs). — Nr. 28, *Memlinc*, Drieluik : 16.000 (Le Roy, Parijs). — Nr. 34, *Rubens en Snyders*, Sater en Bacchante : 5.100 (Le Roy, Parijs). — Nr. 35, *Rubens*, Bacchus : 1.900 (Beyne, Brussel). — Nr. 36, *Rubens*, Portret van Isabella Brant : 4.300 (Montagnac, Parijs). — Nr. 37, *Rubens*, O. L. V. Hemelvaart, schets : 20.200 (Kleynberger, Parijs). — Nr. 47, *F. Snijders*, Vossenjacht : 6.700 (Museum, Gent). — Nr. 48, *F. Snijders*, Stilleven : 3.100 (La Porte, St. Quentin). — Nr. 50, *D. Teniers Jr.*, Verzoeking van St. Antonius : 8 000 (Brahme, Parijs). — Nr. 51, *D. Teniers Jr.*, Kaartspelers : 2.100 (Van Thielt, Brussel).

Nr. 59, *W. Van Aelst*, Vruchten : 4.100 (R. Baudouin, Antwerpen). — Nr. 63, *N. Berchem*, Landschap : 2.650 (Delbeke, Antwerpen). — Nr 66, *A. Van Beyeren*, Visschen : 3.900 (Scribe, Gent). — Nr. 69. *R. Brakenburg*, de jaloersche Vrouw : 2.100 (Delbeke, Antwerpen). — Nr. 75, *A. Cuyp*, de Prins van Oranje bij het Beleg van Breda : 10 600 (Halleyn, Antwerpen). — Nr. 76, *A. Cuyp*, het Naderen van 't Onweer : 14.400 (Muller, Amsterdam). — Nr. 77, *A. Cuyp*, Portret : 8.000 (Preyer, Amsterdam). — Nr. 80, *P. Van der Faes*, portret van Jeanne Lopez de Toledo : 4.100 (Montagnac, Parijs). — Nr. 81, *Jan van Goyen*, Landschap met Figuren : 3 100 (Brahme, Parijs). — Nr. 83, *Jan van Goyen*, Zeegezicht : 2.500 (Brahme Parijs. — Nr. 84, *Jan van Goyen*, Winterlandschap : 8.100 (Mersch, Parijs). — Nr. 88, *M. Hobbema*, Landschap : 19.500 (Kleinberger, Parijs). — Nr. 89, *M. Hobbema*, Landschap : 11.500 (Le Roy, Parijs). — Nr. 91. *K. du Jardin*, Landschap met Figuren : 3.000 (Brahme, Parijs). — Nrs. 93 en 94, *Lucas van Leyden*. Christus vóor Caïphas en de Kruisafdoening : te zamen 1.985 (Heugel, Parijs). — Nrs. 95 en 96, *N. Maas*, *Portretten van den Baron en de Barонnes de Gottignies : te samen 18.300 (Le Blon, Antwerpen). — Nr. 110, *A. van Ostade*, St. Jansfeest : 3.200 (L. Delehaye, Antwerpen). — Nr. 117, *P. Potter*, Weide : 10.100 (Mersch, Parijs). — Nr. 122, *J. Ruisdael*, Bergstroom : 15 700 (Van Praag Londen). Nr. 123, *J. Ruisdael en Lingelbach*, Landschap bij Haarlem : 7.300 (Mersch, Parijs). — Nr. 137, *S. de Vlieger*, Zeegezicht : 3.900

De met * gemerkte stukken werden in *Onze Kunst* gereproduceerd.

(Le Roy, Parijs). — Nr. 138, *A. de Vries*, Portret : 3,200 (Nottebohm, Antwerpen). Nr. 144, *Ph. Wouwerman*, Winterlandschap : 7.600 (Brahme, Parijs).

Nr. 155, *Italiaansche School* (aard van Raphaël), de Maagd met het kind : 34.500 (Mersch, Parijs). — Nr. 159, *J. Fouquet*, de Maagd met het Kind : 34.000 (Museum, Brussel).

Nr. 203, *J. Van Beers*, eigen Portret : 4.000 (Ingenohl, Antwerpen). — Nr 204, *J. Van Beers*, het Japansche poppetje : 4.500 (Catto, Brussel). — Nr. 205, *J. Van Beers*, Sarah Bernhardt : 3.100 (Museum, Brussel). — Nr. 217, *H. de Braekeleer*, *de Les : 16.500 (Museum Brussel) — Nr. 218, *H. de Braekeleer*, *de Eetzaal in de woning van Leys : 4.500 (Vicomte du Bus, Brussel). — Nrs. 224 tot 238, *L. Brunin*, De voornaamste stukken van ±2000 tot 4.600 (meest te Antwerpen verkocht). — Nr. 246, *F. Courtens*, de Molen : 2.400 (van der Poorten, Brussel). — Nr. 249, *J. L Dyckmans*, de Koewachtster : 6.500 (Drion, Brussel). — Nr. 260, *Ch. de Groux*, Moedershap : 3.000 (Osterrieth, Antwerpen). — Nr. 269, *N. de Keyser*, Gretchen in de kerk : 3.100 (Keusters, Antwerpen). — Nrs. 277 tot 292, *F. Lamorinière* : de voornaamste stukken 2.600, 3.000 en 6.600 (meest binnen België verkocht). — Nr. 295, *H. Leys*, Margaretha van Parma : 23.000 (Museum, Brussel). — Nr. 296, *H Leys*, *de Katholieke vrouwen : 25.000 (Vicomte du Bus Brussel) — Nr. 297, *H. Leys*, het Atelier : 5000 (Nottebohm, Antwerpen). — Nr. 298, *H. Leys*, de Vogelverkooper : 26.000 (Vicomte du Bus, Brussel). — Nr. 299, *H. Leys*, de Spaansche Furie : 5.000 (Museum, Brussel). — Nr. 300, *H Leys*, de Trommelaar : 8.000 (Catto, Brussel). — Nr. 301, *H. Leys*, Vlaamsche Visschers : 3.100 (Carels, Gent). — Nr. 302, *H. Leys*, Figurenstudie : 2.000 (Museum Brussel). — Nr. 310, *J. Lies*, de Vluchtelingen : 8.200 (Le Blon, Antwerpen). — Nr. 311. *J. Lies*, de Avond : 6 500 (Delbeke, Antwerpen). -- Nr. 312, *J. Lies*, de Boorden der Schelde : 11.000 (Maquinay, Antwerpen). — Nr. 320, *J. B. Madou*, Vechtpartij : 2.700 (Le Roy, Parijs). — Nr. 334, *Karel Ooms*, de Joden in de middeleeuwen : 8.100 (d'Haenens, Antwerpen). Nr. 343. *A. Stevens*,* Alle Geluk : 25.500 (Museum, Brussel). – Nr. 344, *A. Stevens*, een Parijsche sfinks : 13.500 (Vicomte du Bus, Brussel). — Nr. 361, tot 369, *K. Verlat* : voornaamste stukken van ±2.000 tot 3.500 (binnen België).

Nr. 390, *Ch. F. Daubigny*, Les Falaises de l'Etretat : 8.000 (Mersch, Parijs). — Nr. 394, *N. Diaz*, le Maléfice : 10.500 (Blomme, Brussel). — Nr. 400, *Fantin Latour* : Slaap van Venus : 12.000 (Wittoeck, Brussel). — Nr. 412, *Th. Rousseau*, de Hoeve : 18.500 (Wittoeck, Brussel) — Nr. 416, *C. Troyon*, Ossen : 17.600 (Le Roy, Brussel) — Nr. 420, *J. Constable*, de Duinen : 6.000 (Mersch, Parijs). — Nr. 421. *H. W. Davis*, de Duinen : 6 100 (Le Roy, Brussel).

KUNSTBERICHTEN UIT ANTWERPEN



UIT BRUSSEL

UIT BRUSSEL



TENTOONSTELLINGEN HENRI VAN DER HECHT ✠ FELIX GUILLAUME ✠ PIETER STOBBAERTS ➳ Enkele interessante salonnetjes besloten het schildersaizoen van dit jaar. — En nu, artisten, naar buiten! De natuur in, en weer versche indrukken opgedaan.

De belangwekkendste van deze tentoonstellingen was zonder twijfel die van wijlen Henri van der Hecht, in het Kunstverbond. Deze meester-landschapschilder, leerling van Portaels, behoorde tot de schitterende school van Boulenger, Dubois, Artan, Speckaert en Verwee. Hij onderscheidde zich van de andere landschapschilders van zijn geslacht door een soort eclectisme ten opzichte van de gekozen brokjes natuur. In stee van uitsluitend in één streek te vertoeven werkte hij zoowel in de valleien der Maas als in de vlakten van Holland, in de vochtige, dorre landschappen van 't Noorden, als in de rotsachtige streken van 't Zuiden. Vandaar een groote verscheidenheid in zijn werk. In het Kunstverbond waren niet minder dan 77 nagelaten doeken van hem tentoongesteld — buitengewoon levendig van behandeling en verradende alle een kolorist van echten stempel Hoe krachtig en vroolijk zijn groen, — dat zoo

KUNST-BERICHTEN UIT BRUSSEL

heldhaftig de warme Vlaamsche overleveringen in stand hield in een tijd van dweepen met grijze onweersluchten en ziekelijke kleur!

Naast zijn sappige factuur bezat de meester ook werkelijk gevoel, al uitte dit zich dan ook bescheiden. Er ging aandoening uit van zijn werk, zoowel als bekoring van kleur en toets.

In het Kunstverbond kregen we verder enkele werken te zien van den heer Felix Guilleaume: een paar portretten, een olieverfstudie en een tiental pastels. Flink en gewetensvol werk, vast van behandeling en juist gevoeld.

Ten slotte moeten we een mooie tentoonstelling vermelden van Pieter Stobbaerts, den neef van den beroemden dierenschilder — die dezen luidklinkenden naam niet slecht draagt.

G. E.



UIT DEN HAAG

UIT DEN HAAG



BIJ BUFFA ✻ DE OUDE WETSCHRIJVER VAN JOZEF ISRAËLS Eene schets voor dit schilderij vindt men in het boek over Spanje, met het verhaal van de ontmoeting die de meester in Tanger had. Het werk is nu voleindigd, naar 't heet. Reeds een jaar geleden, deelde mij iemand mede, had hij de eerste opzet gezien. Eenige andere schetsen voor dit schilderij heeft de heer Buffa mede in zijn bezit.

Wij gelooven, dat dit werk in een stemmig verlicht vertrek eerst in zijn volle hooge schoonheid te genieten zal zijn. Brengt men, door op een afstand te gaan staan, een voldoende massa werkende atmosfeer tusschen zich en het schilderij dan begint het eerst in de zelfde volheid te werken en is de indruk boven mate.

De oude die in deze tooverij van gouden licht en donker zit, bezit met een breed gebaar het gansche perkament. Met zijn koninklijk hoofd naar het werk gebogen murmelt hij in volle aandacht en toewijding de eeuwen-oude woorden na. De vreemde klank ervan verluidt in de omgevende atmosfeer en smelt er mee samen tot zulk een geheel van wonderbare poëzie, dat onze aandacht ademloos staart.

Welk eene perspektieven openen er zich! Deze arbeid zij is door de eeuwen in eindeloozen rythmus herhaald. — En zou er geen analogie te vinden zijn tusschen de werkzaamheid van dezen oude en die van den meester zelf waarvan elk der teekenen een Myrakel verbergt? Wie, vragen we ons af, is toch eigenlijk Hollandsch grootsten zanger?



HAAGSCHE KUNSTKRING ✻ TENTOONSTELLING VAN SCHILDERIJEN, TEEKENINGEN EN LITHOGRAPHIEN ✻ 5-24 JUNI Van Steenwyk, Tutein Nolthenius, Jordens, Edz. Koning, het werk in deze volgorde geeft eenigszins een beeld van de geleidelijke ontwikkeling der 2e generatie na de groote Hagenaars. Een juist inzicht rangschikte de werken in deze volgorde. Van Steenwyk behandelt veel onderwerpen uit het visschersleven. Hier zien we dit in een aantal werken, meest aquarellen. En hij die 't dichtst bij het impressionisme staat is het meest onevenredig wat bereiken aangaat. Deze wijze van schilderen, het behandelen van dit visschersvolk in typische kleerderdracht, in primaire kleuren haast decoratief tegen elkaar, terwijl het toch nog absolute kunst wil blijven, schijnt langzaam zeer in de mode te komen, in zooverre het eene mode *is* die door tijd's wetten bepaald wordt. Soms trekt Van Steenwyk, zooals in een binnenhuis in olieverf, door werkelijk bijzondere hoedanigheden in kleur en techniek en idée onze diepere aandacht, soms merken we niet onbelangrijke resultaten in aquarellen, zelfs wat het kundige weergeven van den schijn, het uiterlijk van een onderwerp aangaat, dan blijkt hij weer hoogst middelmatig en bijwijlen blijft er niets anders te apprecieeren dan eenige mate van kleurgevoel en lust tot typeering, die veelal door gebrekkige teekening primitief blijft. Maar het blijft een verdienste dat hij eene schepping als *Thuis komende Oostinje vaarders* ten minste *leven* weet in te blazen, te opmerkenswaardiger daar zoo iets grooteren wel eens in mindere mate wilde gelukken.

R. Tutein Nolthenius, de belangrijkheid van zijn œuvre zullen velen wel wat in de schaduw gesteld vinden door dat van Hart Nibbrig. Evenwel is ook hij iemand, die een eigen plaats inneemt. Zijne aanschouwing is teer, zijne lust schijnt zich vooral tot het zonnige te bepalen, zijne schilderwijze, die van het plein air is, tot het uitbeelden van deze weer-stemmingen het best in staat, wat de resultaten ten goede komt. Hij komt verder zeer gelijkmatig voor den dag. Zijne techniek veroorzaakt dichtbij zelfs eene goede werking, is gewoonlijk boven het middelmatige, soms knap en eene enkele maal vinden we een doorzonde of eene van warmte grijze en zichtbaar loomende lucht aanvoelbaar uitgedrukt. Tot bijzonder enthousiasme geeft zijn werk geene aanleiding, eer tot eene gelijkmatige en stille verheuging met eenige kalme blijheid.

Schijnt bij hem het begrip der ruimte nog vooral te overheerschen en is het de atmosfeer die zijne werking kenbaar maakt en op den voorgrond treedt, in zooverre hij den schijn der dingen beheerscht, bij Jordens is er meer verdieping naar een anderen kant, meer analyse, zooals wij die straks bij Edz. Koning in nog meerdere mate zullen opmerken. Het bijzondere in de natuur schijnt hem bovenal aan te trekken ; de liefde tot het kleine, dat evenwel altijd nog als deel van het groote geheel begrepen wordt, is de zijne. Dit werk kan in hooge mate optrisschend werken en iemand die moe geworden door het voortdurende meeleven van de gevoelens der groote geesten, zooals dat bij te overdadige mate van genieten, die grooten zelf zou kunnen gebeuren, zal geloof ik in dit werk eene afleiding vinden van de grootere gebeurtenissen des levens en er toch de weerspiegeling niet van missen. Werkelijk het verdiepen in deze maatschappij van planten enz., die op hunne primitieve wijze een gezonde strijd om het bestaan voeren, die het leven is, aan de saprijke oevers der Angerlosche beek, die den schilder de stof voor drie zijner beste werken gaf, is niet iets gerings. Alle kunst blijft toch ten slotte eene afspiegeling van de gevoelens en hartstochten in de verhouding zooals zij in de wereld te vinden zijn. En hoeveel hooger is deze kunst niet te stellen dan het kwasi impressionistisch gedoe waarvan de bedrijvers onlangs zeer terecht schoone verontwaardiging en ironie en geestige spot hebben te verduren gehad. Het werk van Jordens is over 't geheel zuiver van kleur, serieus afgewerkt tot in de détails toe en toch wordt alles beheerscht door dat Eene, dat het tot kunst maakt en ons de genieting geeft. Hij blijft frisch door zijne bovenmatig zuivere en kuische liefde tot de natuur zooals zij in hare overvloedige veelheid is en hij vormt een natuurlijk tegenwicht tegen de geestes-attitude der Haagsche visionairs.

Impressionistische visie in zekeren zin blijft toch nog het werk van Jordens ; hij zal geene inmenging dulden die het werk der natuur vervormt, hij vertolkt de gevoelens, de idée door het materiaal (dat is de natuur zóo als zij in de zuivere voorstelling bestaat) dat elke rasschilder gebruikt.

In Edz. Koning begroeten wij eene eigenaardige verschijning in onze schilderswereld, eene waarvan velen in den tijd der alleen-heerschappij van het impressionisme de komst niet vermoed zullen hebben. Met hem komt eigenlijk voor 't eerst weer meer wezenlijk op den voorgrond die eigenaardig Germaansche karaktertrek de natuur te beleven, de natuurverschijnselen, onbestemde gevoelens enz. eene gestalte te geven in onze schilderkunst. Hij verplaatst ons in de wereld dier volkvoorstellingen die kenbaar wordt uit oude verhalen en sprookjes en die geneigd is pijpkruid voor spoken te houden en wat vermolmd wilgenhout voor de phosphoriseerende oogen eener heks.

In *Irissen* verplaatst hij ons in de gewone natuur, maar lijkt dit ook niet eene wereld zoo reëel en tevens zoo onreëel als Streuvels die voor ons verbeeldt, geuren en kleuren van alle bloemen, met het sprookjesachtig schemeren van een huisje door het geboomte? *Irissen* heet deze voorstelling waar de twee bloemen in een plas op den voorgrond naar elkaar over neigen evenals een jongen en een prinsesselijk meisje het verderop voor de opening in het geboomte voor het huisje ook doen. Dit benoemen kenschetst den schilder. Op

eene enkele teekening zien wij een konijn vluchten. Waarvoor? vinden we, op eene tweede teekening, weer met een vluchtend konijn, de oplossing? Hier verrijst uit het hooge kruid eene kleine heks leunende op de traditioneele stok. De stemming, een onbestemd gevoel krijgt hier eene gestalte.

Meer dan al dezen gaat Koning tot analyse over; nog meer dan bij Jordens heeft zijne voorstelling een episch, verhalend karakter. Zoolang hij van een boom moet vertellen kan hij bij die boom blijven; moet hij evenwel een gevoel vertolken dan vraagt die analyse het geven van een gestalte aan dit meer zuiver ideëele; het ongeziene moet verpersoonlijkt worden. En wat is natuurlijker dan te putten uit eene onuitputtelijke volksfantasie?

Hebben we hiermée eene eigenaardige kant van zijn karakter (de schilder vestigde voor 't eerst meer bijzonder de aandacht op zich door zijne illustraties voor *de kleine Johannes*) aangegeven, en zijn hier weinig gegevens om er een anderen, den meer reëelen kant van aan te toonen. Het is van zelf, dat bij dit overwegen van de dichterlijke verbeelding eene andere eenheid in dit werk gezocht moet worden dan de gewone, hoe wel ze in wezen 't zelfde is. De natuurliefde van dezen schilder is soms haast die van een botanicus, hij ontleedt gaarne. Eene prachtige heerlijke maannacht, meer impressionistisch van behandeling, toont hem van eene andere kant, elders in eene Boerderij is het gegeven meer realistisch behandeld. Studies van paddestoelen enz. voltooien het beeld van dezen schilder.

Dit zijn dus de afstammelingen der rasschilders, de vertegenwoordigers der generatie, die reeds tot meerdere bezonkenheid zijn gekomen. Waarlijk het schijnt alsof dezen de toekomst behoort.



BINNENHUIS « DIE HAGHE » Deze inrichting voor toegepaste kunst werd in 't leven geroepen door de Heeren Hageraats en Devroye, terwijl de eerste chef d'atelier is. In eene benedenzaal bevindt zich oude kunst o. a. een prachtige Renaissance-kist, eene eigenaardige Empire-wieg, Louis Seize-meubels en kant, enz. Voorts schilderwerk: van Albert Cuyp, Van der Venne, een aquarel van den Delftschen Vermeer enz. In een vertrekje apart ziet men dan nog Gothiek uit de XIV[e] en XV[e] eeuw, waaronder eenige zeldzaam mooie houten beeldgroepen.

In de gangen zagen we o. a. werk van Toorop. In een mooi verlichte en ruime bovenzaal modern werk o. a. van Meunier, George Minne, Brouwer, Amstelhoek; een etalage van Thorn Prikker uitgevoerd door het Binnenhuis en meubelen van het Binnenhuis zelf.

Dit zij voorloopig gezegd. Een volgende keer, zoo we er aanleiding toe vinden, komen we hierop meer ingaand terug.

H. D. B.



UIT ROTTERDAM



VEREENIGING « VOOR DE KUNST » TENTOONSTELLING VAN GEBRUIKSKUNST IN « PRO PATRIA. » VAN 7 TOT 22 MEI *Voor de Kunst* houdt haar eerste tentoonstelling; ze ziet er wel-verzorgd en smaakvol gearrangeerd uit.

Inzenders zijn: *Amstelhoek*, aarde- en koperwerk. *Onder den Sint Maarten*, koperwerk en meubelen. De heeren Loebèr boekbanden, Charles van Wijk beeldhouwwerk en Will. C. Brouwer aardewerk.

Het werk dat *Amstelhoek* inzond spant de kroon; de vormen van de verschillende voorwerpen zijn zuiver, de kleur sober, het glazuur malsch en sterk, de versiering kies-keurig en van mooi overleg. Het pogen en het bereiken van deze club kunstenaars — handwerk tot hun devies gekozen hebbend — is sympathiek om hun weinige holheid en overmoedigheid in deze tijden van jacht naar effect. Ze werkt stil maar degelijk en de uitkomst is bij vele dingen een uitnemende. Ook het koperwerk heeft hetzelfde streven naar ernst en deugdelijkheid. Zelf allereerst zullen deze artiesten niet alles *geslaagd* noemen maar nooit zal een ding uit die ateliers hinderlijk banaal

zijn of onaangenaam uit den band springen.

De artiesten van *Onder den Sint Maarten* moeten het daarbij afleggen. Van de ingezonden meubelen konden ons slechts twee stoelen prettig aandoen. Dikwijls leek ons in de voorwerpen het verband slap of onjuist, de draagpunten b. v. van het bureau, waarschijnlijk niet in werkelijkheid, maar voor het oog niet die soliditeit te hebben van draagvermogen dat zulk een meubel eischt. De koperversiering bij vele aangebracht was ons voor versiering te dun en te weinig in harmonie met het meubel. De geheele inzending deed ons te veel aan enkel lijnen denken, dun, scherp en droog, geen eenvoud waarachter ingehouden diepte en grootheid van gedachten, maar eenvoud uit armoede of gesproten uit voorzichtigheid, dan eenmaal aangenomen systeem, of eenvoud uit gebrek aan fantaisie of doordenken.

Loebèr zond ons zijn boekbanden waarvan *Psyche* nog steeds het beste is. Wij juichen zijn streven zeer toe, weten van zijn kennis en kunde en van zijn ernst en eenvoud legt hij zelf getuigen af door mooie Japansche en Indische strooweefsels, knipsels enz. te voegen bij zijn inzending. Er zijn daaronder prachtige dingen.

Will. C. Brouwer gaf zijn aardewerk. Het is een enthousiast voor zijn vak — toch tot ons leedwezen — viel zijn inzending ons tegen. Vergeleken bij het werk van drie jaar geleden moeten wij o. i. geen vooruitgang constateeren. Die vormpjes waren aardig, de versiering bijna meetkunstig mooi vast, maar nu het later gekomene heeft niet die hoogte in kunst als we hoopten. De twee bekers boertig en oud-hollandsch bedoeld, leken ons niet geslaagd, de aparte modellen voor relief-versiering flauw en weinig karakteristiek We hopen zeer, dat Brouwer ons niet verlaten zal onder de kunstenaars die iets zullen bijbrengen tot verbetering onzer gebruikskunst.

Charles van Wijk zond enkele beeldhouwwerken. Een schets in gips, twee enkelfiguren. Zeer zeker ontbreekt het van Wijk niet aan temperament en hebben wij een echt artiest voor ons en toch — dat hij de dingen wat nuchterder bekijke, dat hij wat drooger durve studeeren; door het artiestiekerige wat zijn werk kenmerkt, bedekt hij voor degenen die zich in zijn werk willen doordenken zijn zwakheid niet. Alleen door minder vluchtig, minder tevreden te zijn zal hij sterker worden, nu lijkt hij ons op het gevaarlijk hellend vlak, dat zijn werk een uiterlijk heeft van genialiteit en inderdaad ligt er o. i. geen diep genoege studie achter, om zich op die wijze te mogen laten gaan.

P.





DE VERDRIJVING VAN HERODES
uit : *R. H. Hobart Cust, The Pavement Masters of Siena. — London, George Bell & Sons.*

BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

BOEKEN EN TIJDSCHRIFTEN

◄ ROBERT H. HOBART CUST ❧ THE PAVEMENT MASTERS OF SIENA ❧ LONDON, G BELL & SONS 1901.
◄ F. MASON PERKINS ❧ GIOTTO ❧ LONDON, G. BELL & SONS 1902.
◄ E. T. COOK ❧ A POPULAR HANDBOOK TO THE NATIONAL GALLERY, II VOLUMES ❧ LONDON, MACMILLAN AND Co Ltd ❧ NEW-YORK : THE MACMILLAN Cy. 1901.



R is tegenwoordig wel geen taal, waarin zooveel populaire kunstgeschiedenis wordt geschreven, als in de Engelsche. Het aantal in Engeland verschenen monographiën over kunstenaars en kunstperiodes is, vooral in de laatste jaren, bijzonder sterk toegenomen.

Onder die uitgaven nemen een eerste plaats de serieën, door de firma G. Bell & Sons te Londen uitgegeven, welke onder wetenschappelijk toezicht staan van Dr. G. C Williamson.

Met een nieuwe uitgave van twee dezer serieën zullen wij dezen keer onze literatuur-aankondiging beginnen.

De eerste behoort tot de serie *Handbooks of the Great Craftsmen* en handelt over *the Pavement Masters of Siena.*

De schrijver, Robert H. Hobart Cust uit Oxford, heeft zich ten doel gesteld, een beschrijving te geven van het beroemde plaveisel van de kathedraal te Siena, dat in de XVe en XVIe eeuw door verscheiden meesters is vervaardigd, en wier werk hij uitvoerig bespreekt.

Eerst behandelt Cust de geschiedenis van het plaveisel, vervolgens de afzonderlijke, religieuse voorstellingen ervan, en ten slotte het leven en het werk der *Pavement Masters*.

Zeer praktische overzichten, literatuuropgave en techniek-beschrijving van het plaveisel zijn bij den tekst gevoegd.

Het geheel is in een bijzonder bevattelijken onderhoudenden stijl geschreven en voorzien van talrijke, meerendeels goedgeslaagde reproducties, waarvan

wij er hier ter kennismaking twee afdrukken.

Hetgeen wij omtrent de illustraties van bovengenoemd boek opmerkten, geldt ook voor het nieuwe deeltje uit de serie van *Great Masters in Painting & Sculpture*, door dezelfde firma en denzelfden wetenschappelijken uitgever bezorgd.

Over Giotto, den grooten baanbreker in de Italiaansche schilderkunst der vijftiende eeuw, loopt dit door F. Mason Perkins geschreven boek. De tekst is duidelijk en zakelijk en geeft het meest wetenswaardige over dezen grooten man. Vergelijken wij deze monografie echter met de bekende, die Thode eenige jaren geleden in Knackfusz' Künstler monographiën over Giotto gaf, dan moeten wij aan de laatste (die toch voor dezelfde soort van lezers geschreven is) de voorkeur geven wegens de meerdere warmte, het grooter meevoelen met 's kunstenaars werk, het beter inzicht in zijn leven, dat uit Thode's werk spreekt, een werk dat daarom toch niet minder zakelijk of minder nauwkeurig is dan dat van Perkins.



DE HELLESPONTSCHE SIBYL
(uit: *R. Hobart Cust, The Pavement Masters of Siena. — Londen, George Bell & Sons.*

Nog een derde Engelsche kunstuitgave ligt ter aankondiging voor ons, n. l. de zesde geheel herziene en omgewerkte druk van E. J. Cook's. *Popular Handbook to the National Gallery.*

De inhoud brengt geheel hetgeen de titel belooft. In twee handige deeltjes worden de schilderijen, welke in de *National Gallery* en de *Tate Gallery* zijn tentoongesteld, — dus m. a. w. de oude en moderne Engelsche kunst en de *foreign schools* — besproken.

De rangschikking is volgens de nummers der schilderijen. Van iederen schilder wordt een levensbeschrijving gegeven en eenige esthetische opmerkingen over zijn werken. Deze beschrijvingen zijn over het algemeen niet geheel op de hoogte van hun tijd, vooral wat de niet-Engelsche en niet-Italiaansche scholen betreft.

In het algemeen kennen de Engelschen, naast hun eigen schilders, bijna niet anders dan de oude Italianen. Van de Hollanders b. v. maken zij zoo goed als geen studie. Of dit nog onder invloed is van Ruskin, die de Hollandsche school der zeventiende eeuw heel leelijk vond, omdat ze niet in zijn esthetisch kader paste en hij ze niet begrijpen kon, het schijnt haast zoo. In ieder geval, hoe

het zij, met de kennis van literatuur over Hollandsche kunst is het bij Cook nogal treurig gesteld.

Men leze b. v. eens hetgeen hij zegt van Jan Vermeer van Delft en diens verschillende *manieren*. Ook wordt zonder blikken of blozen aan dezen meester toegeschreven een groot stuk, voorstellende een heer en een jongen, dat niets met Vermeer te maken heeft en sinds eenigen tijd door de directie van het museum verwijderd is. Van *Gerrit Dou*, die als vrijgezel gestorven is, neemt de schrijver desniettemin een *portrait of his wife* op; van Rembrandt zegt hij, dat hij was *called also van Rhyn, from having been born on the banks of that river!* Overigens vertelt hij nog meer rare dingen van dezen en andere Hollandsche meesters.

Dit is jammer van Cook's boek. Want er zijn veel te goede stukken in, dan dat het geen recht van bestaan zou hebben. De Engelsche scholen zijn zeer goed behandeld, evenzoo b. v. Holbein en de voornaamste Italianen.

Goede registers maken het boekje praktisch voor het gebruik zoowel in het museum als voor studie.

Ten slotte zij hier in het kort de aandacht gevestigd op een Duitsch boek over een Engelsch kunstenaar, nl. de monografie van O. Van Schleinitz over Burne-Jones, een der laatste deeltjes van Knackfusz' Künstlermonographiën. Het boek is, als in die serie gebruikelijk, goed en rijk geïllustreerd. De text is zakelijk, ietwat kunstfilosofisch naar Duitschen aard. Kortom, een boek, dat ook zonder deze aankondiging zijn weg wel vinden zal.

Den Haag, 10 Juni 1902. W. M.



INTREDE VAN CHRISTUS IN JERUSALEM
Illustratie uit: *F. Mason Perkins: Giotto. — London, George Bell & Sons.*



DE TENTOONSTELLING DER VLAAMSCHE PRIMITIEVEN TE BRUGGE

I.

DE TENTOONSTELLING DER VLAAMSCHE PRIMITIEVEN TE BRUGGE

BRUGGE was zonder twijfel de eenige stad in ons land waar een tentoonstelling van Vlaamsche primitieven in een passend midden kon gehouden worden ; en ook was het de eenige stad waar de tafereelen het welsprekendst zouden zijn voor hare geschiedenis en voor hare beschaving, waarvan zij immers een getrouwe spiegel zijn. Want, al gingen schilders in andere steden colonies stichten van Vlaamsche kunst, is het onbetwistbaar dat gansch onze primitieve kunst nauw verbonden is aan de geschiedenis van Brugge en dat die colonies buiten de stad slechts vertakkingen waren, uitgaande van het weeldrige kunstmidden dat daar gevestigd was en sterk bewarend het karakter van de groote primitieve meesters: van Eyck, Christus, Memlinc, David, Pourbus, die er als hoogepriesters het heiligdom der Vlaamsche kunst bewaarden. Tot lang na den val van deze stad in het midden der 15de eeuw, bleef haar invloed stralend voortleven, zooals de zonneschijf nog voor onze oogen schittert, wanneer zij in werkelijkheid reeds onder de lijn van den gezichteinder verdwenen is.

Als passend midden biedt Brugge nog aan, die harmonie in gebouwen die men zelden in andere steden vindt : niet die eenvormigheid van stijl, zooals te Nurenberg, maar een aangename afwisseling in den bouwtrant, gaande van het strenge romaansch, over het decoratieve gothiek vol lijnenpracht en fantasie, tot de rijke Renaissance.

En zoo biedt voor iedere periode van geschiedenis en beschaving, vertegenwoordigd door het blijvend monument, het tafereel een geïdealiseerde synthesis aan. Het oog gaat van de werkelijkheid van het gebouw en van zijn uiterlijke en innerlijke versiering, tot een beeld van het leven, van den geest van den tijd, op het paneel gebracht door

een man van genie, die, zelfs wanneer hij een godsdienstig of bijbelsch onderwerp behandelde, alle « couleur locale » opofferde, om met een ongewone getrouwheid een man van zijn tijd te zijn. Juist omdat de Vlaamsche primitieven zoo sterk onder den invloed gestaan hebben van hunne onmiddellijke omgeving, en zij naast den eigenaardigen stempel van hun geboorteland zich zoo zeer één hebben gemaakt met het midden waarin zij zich kwamen vestigen, is dat midden van zoo groot belang voor de studie van hunne werken. Dit kan vooral blijken uit het feit, dat men soms uit een kapiteeltje, een gebouw, een stadsgezicht tusschen het loover van den achtergrond, eenige geveltjes gezien door een venster of weerkaatst in een spiegeltje, den oorsprong of den datum van een schilderij kan opmaken.

Het belang van de plaatselijke geschiedenis is niet minder groot dan dat der omgeving. In een tijdstip waar de voorname kunstenaars bijna immer rechtstreeks in dienst waren bij vorst of gemeente, moet hun werk onvermijdelijk onder dezen invloed staan en al de wisselvalligheden van hun bestaan medegeleefd hebben. En daar Brugge tot lang na zijn val het middenpunt was van heel het maatschappelijk leven in Vlaanderen, onderging ook het kunstwerk rechtstreeks de invloed van dat moreele leven.

Vorstelijke orden waarmede de adellijke geslachten vereerd werden en die men dan terugvindt, gedragen door de geconterfeite donators, hebben het mogelijk gemaakt de tijdsorde van deze tafereelen en soms den naam van den schilder op te sporen; omwentelingen in de gemeenten, vereeuwigd door een symbolisch tafereel, maakten het mogelijk den waren schilder ervan te ontdekken (zoo de twee paneelen van den omgekochten en gestraften rechter, door Geerard David).

Ook het godsdienstig leven van het volk herleeft in bijna ieder schilderij en de hagiographie is onmisbaar in de studie der primitieve schilderschool.

Brugge, gedurende vier eeuwen middenpunt van maatschappelijk en handelsleven, zetel der regeering, brandpunt van alle twisten tusschen het volk en het vorstelijk huis, — heeft ook het intellectueel en kunstleven in zich samengevat, en daarom is de geschiedenis der Vlaamsche primitieve schilderschool bijna uitsluitend de geschiedenis der Brugsche schilderschool, omdat midden, geschiedenis en kunstbeweging onafscheidbaar zijn. Na Brugge verplaatst zich het centrum naar Antwerpen en zoo is ook deze stad de bakermat van gansch onze kunstgeschiedenis na de periode der primitieven. —

II.

Het ligt niet op den weg van dit tijdschrift, de zoowat driehonderd puike werken der Vlaamsche primitieve kunst te bespreken, die in het



ONBEKENDE MEESTEB UIT DE VROEGSTE BRUGSCHE SCHOOL : CALVARIEBERG

Sint Salvatorskerk, Brugge.

Provinciaal Raadshuis te Brugge tentoongesteld zijn. De Catalogus van W. H. James Weale zal aan dat doel beantwoorden en een warme hulde dient gebracht te worden aan den onvermoeibaren grijsaard die deze taak op zich genomen heeft. Immers *hij alleen* was hiertoe bevoegd, hij, de levende encyclopedie van Brugge's geschiedenis op elk gebied, hij die licht wierp op de zoo duistere biographie der van Eyck's, van Memlinc, van Geerard David. Tot belangrijke en zaakrijke discussie zal deze tentoonstelling stellig aanleiding geven, nu er voor het eerst schilderijen, over geheel Europa verspreid, zullen kunnen vergeleken worden.

DE TENTOONSTELLING DER VLAAMSCHE PRIMITIEVEN TE BRUGGE

Maar ons doel is, in deze lange reeks werken den weg te zoeken der kunstontwikkeling, die golvingen van hoogten en laagten na te gaan en trachten te genieten, niet enkel door de oppervlakkige beschouwing van de lijn- en kleuren harmonie, maar te genieten door de opsporing van al de moeite die de kunstenaar zich gaf om zijn ideaal nabij te komen en zoo doende, als het ware, te dringen in het kunstleven van den kunstenaar zelf en te genieten wat hij in zijne schepping genoot.

Bij den eersten oogopslag verraadt onze schilderschool haren germaanschen oorsprong. Zij die, zooals Fierens-Gevaert, onze schilderschool onder den Franschen invloed willen plaatsen, steunend enkel op het feit dat eenige Vlaamsche kunstenaars te Dijon gingen werken en dat Jan van Brugge, Claes Sluter e. a. in dienst waren van Karel V, laten zich eenvoudig leiden door een « parti pris » want dit zou enkel bewijzen dat de Vlaamsche schilderschool haar invloed tot in Frankrijk deed gelden.

Wat men bezit van deze præ-van Eycken is te gering om met zekerheid te beslissen welken invloed zij ondergingen : toch vertoonen de groote figuren uit het tapijtwerk der Openbaring (hoofdkerk van Angers) waarvan de schetsen door Jan van Brugge gemaakt werden, ditzelfde karakter van grootheid, van strengen ernst, die men later zal terug vinden bij de van Eyck's en die wel, met de kleur, de kenmerken zijn van de Vlaamsche school. De tentoonstelling bevat ongelukkig niets van deze eerste proeven.

Integendeel is de tentoongestelde *Calvarieberg* (4)* uit de hoofdkerk van Sint-Salvator een welsprekend bewijs van den Duitschen invloed op onze eerste schilderschool. Is het stuk ook Vlaamsch door de kleur, toch draagt het, zooals James Weale het met recht doet opmerken, al de karaktertrekken der Westfaalsche school : magere figuren, weinig verzorgde handen en voeten, gebrek aan trillend leven in het vleesch.

*) De nummers naast de titels der schilderijen verwijzen tot den catalogus der tentoonstelling.

De gezichten zijn weinig sprekend : het gevoel wordt veel meer uitgedrukt door de houding van het lichaam dan door de wezenstrekken.

Overigens is de Duitsche invloed niet alleen merkbaar in de schilderijen, maar de geschiedenis bewijst dat wij onvermijdelijk dien invloed moesten ondergaan. Een handelsbaan liep van Brugge naar Keulen en een druk verkeer bestond tusschen deze twee steden ; langs die baan kwam niet alleen de handel, maar ook de denkbeelden volgden dien weg, en het bewijs ervan ligt in het feit dat twee godsdienstige sekten van den Rijn afkwamen : eerst de *Geeselaars* en daarna, in 1373, de *Dansers* die in Vlaanderen aanhangers kwamen zoeken.

De streek tusschen den Rijn en de Maas is de bakermat van onze Vlaamsche kunst geweest. Zij heeft van daar den eersten aanstoot ontvangen — en van daar zijn gekomen : de van Eyck's, Memlinc, G. David — en vooral merkwaardig is, dat deze kunstenaars hunne kunst niet in Brugge aanleerden, maar dat zij er aankwamen toen hun talent reeds tot volle rijpheid was gekomen.

Hierdoor wordt het duidelijk dat de werken van een zelfden meester soms zoo verschillend zijn — de eene geschilderd zijnde terwijl hij nog gansch onder den invloed stond van de Duitsche school die zich tot aan de Maas uitstrekte, de andere na een tijd lang den invloed ondergaan te hebben van het nieuwe midden waarin hij zich heeft gevestigd.

Onze eerste meesters gebruikten het landschap nog niet als achtergrond voor hunne schilderijen. Zij schilderden gewoonlijk op een gouden grond, versierd met arabesken zooals op het paneel van Sint-Salvator's kerk, ofwel met emblemen ontleend aan de wapens van een adellijk geslacht, zooals in het eigenaardige stuk — het *grafschrift van vrouw Yolente Belle* (1) — toebehoorend aan de Hospicen van Yperen : bellen en sterren, uit het wapen van Yolente Belle en van haar man Joos Bride, zijn in 't zwart geteekend op den gouden grond.

Een dergelijke decoratie van arabesken ziet men op het triptiek toebehoorend aan den Heer E. F. Weber te Hamburg : *De heilige Drievuldigheid* (2) op het middenstuk, en twee der vier apostelen op elk der zijluiken ; alsook op het klein *tabernakeltje* (3) van den heer Ch. L. Cardon van Brussel : een gebeeldhouwde heilige maagd zittend voor een drieluik dat als een kapel rondom het beeld kan gesloten worden. Hier ook hebben de tafereeltjes geen anderen achtergrond dan eenige arabesken op goud. In dit schilderijtje zijn vooral de vier engelen op het bovendeel van middenpaneel en zijluiken zeer belangrijk, daar zij als het oorbeeld zijn van de musiceerende engelen, die men later terugvindt bij de van Eyck's en bij Memlinc. Vooral met die van Memlinc leveren deze engelen eenige verwantschap op.

Deze drie paneelen worden door hunne eigenaars, maar zonder

veel bewijsredenen, aan Broederlam toegeschreven ; alleen de *Heilige Drievuldigheid* toebehoorend aan den heer E. F. Weber vertoont een hoogere kunstvolle uitvoering die de hand van een meester — wellicht Broederlam — verraadt.

Het is te betreuren dat de echte Broederlam van het Museum van Dijon hier niet aanwezig is : hij zou de vergelijking met de toegeschreven tafereelen vergemakkelijkt hebben en vooral zou hij een der mooiste brokken getoond hebben van onze vroegste meesters, waarop het landschap voor het eerst voorkomt.

III.

Indien het Comiteit der tentoonstelling meer het praktische doel van algemeene kunstopvoeding in het oog had gehouden, dan zou het bij middel van de photographie, zekere leemten aangevuld hebben waardoor ons nu de overgang van de pseudo-Broederlam's tot Hubert en Jan van Eyck voorkomt als een sprong van het onvolmaakte tot het volmaakte. Zulke sprong bestaat evenmin in de kunst als in de natuur. Alles gebeurt geleidelijk. Het is mijn doel niet te gaan bewijzen, met de photo's der tapijtwerken van Jan van Brugge in de hand, dat Hubert van Eyck b. v. iets geleerd heeft van den schilder van Karel V, of dat de muurschilderingen waarmede onze kerken ongetwijfeld van onder tot boven versierd waren, eenigen invloed uitoefenden op de kunst van de gebroeders van Eyck. Naar mijn oordeel zijn Hubert en Jan van Eyck in Vlaanderen gekomen in de volle ontwikkeling van hun talent, na hunne kunstopvoeding genoten te hebben in de Maas- en Rijnvallei ; en zoo er tusschen de Aanbidding van het Lam Gods en de cartons der Openbaring van de hoofdkerk van Angers veel punten van vergelijking bestaan, vooral in de groote zittende figuren, bewijst dit enkel dat Hubert van Eyck en Jan van Brugge uit de zelfde bron geput hebben. Doch het was van groot belang te bewijzen, door het aanvullen van die leemten, dat de verschijning der van Eyck's niet gebeurde in een bar en dor land, maar in een streek waar de kunst reeds een hooge ontwikkeling had bereikt, dat het midden, de school ten volle waardig was die er op ging bloeien en alle elementen bezat om dien bloei tot volle ontluiking te brengen.

De kunstkritiek heeft tot hiertoe slechts weinige gegevens kunnen verzamelen om het aandeel vast te stellen dat Hubert gehad heeft aan het meesterwerk der Aanbidding. Men weet alleen dat hij het werk ontwierp en begon en dat zijn broeder het voltooide. Tot hoever Hubert het bracht weet men niet, alleen vermoedt men dat hij heel het middengedeelte schilderde (wat nu nog te Gent in Sint-Baafs hangt). Is dit zoo — en de vergelijking tusschen de echte werken van Jan en het middendeel der Aanbidding schijnt het te bevestigen — dan

gevoelt men voor het tafereel dat de heer F. Cook van Richmond tentoonstelt, een treffende indruk dat die *Heilige vrouwen bij het ledige graf van Christus* (7) geschilderd zijn door dezelfde hand die de Aanbidding van het Lam Gods penseelde. Stoutweg heeft J. Weale het zoo gecatalogeerd. Doch bij nader onderzoek verflauwt die indruk en komt men tot de slotsom dat men nòch met een Hubert nòch met een Jan van Eyck te doen heeft, maar met een meester van hunne school, en met een meester van eersten rang.

De Aanbidding van het Lam — indien het comiteit erin geslaagd was dit tafereel in zijn oorspronkelijk geheel te Brugge samen te brengen — zou alléén voldoende geweest zijn om heel den geest van de van Eyck's en van hunne school te kenmerken. Men vindt er het genie van de meesters terug in al zijn onderdeelen : in de samenstelling, in de groepeering, in de kleur, in het portret, in het landschap, en vooral in het prachtvol realisme dat ons op onovertroffen wijze doet doordringen tot het innerlijke en het uiterlijke wezen van hun tijd. Ontbreekt de Aanbidding van het Lam Gods in zijn geheel, toch bezit de tentoonstelling van Brugge genoeg stukken die ons zullen toelaten de karaktertrekken van Jan van Eyck na te gaan en het wonderbare van zijn kunst te genieten ; daar zijn : *De Wijding van St. Thomas van Cantorbery* (8) de twee luiken *Adam en Eva* (9), de *Vereering der heilige maagd door den kannunik van de Paele* (10), het *Portret van van Eyck's vrouw* (12) uit het Brugsche museum, de *H. Maagd bij de fontein* (13) uit het Museum van Antwerpen, om alleen de onbetwistbaar echte stukken te vermelden.

Geen authentiek schilderij van Jan van Eyck in deze tentoonstelling laat ons toe de merkwaardige verschijning van het landschap in onze schilderschool, te bestudeeren. Er is hier wel een triptiek, toegeschreven aan Jan van Eyck : een *Heilige Maagd met kind Jesus en Donator* (14), toebehoorend aan den heer G. Helleputte van Leuven, maar blijkbaar heeft dit tafereel niets gemeens met van Eyck of zijn school en is wel, zooals Ludwig Kaemmerer vermoedt, een valsche van Eyck, gemaakt naar een teekening in de Albertina te Weenen, aan Petrus Christus toegeschreven.

Indien wij hier een echte van Eyck hadden met een landschap, dan zouden wij dit zonderlinge feit kunnen nagaan, hoe die anders zoo door en door realistische meester, aan het landschap van Vlaanderen volstrekt niets voor zijn achtergronden ontleend heeft. Wel integendeel vindt men de Rijn- of Maasvallei, met hare heuvelen terug op zijne schilderijen, maar bewerkt, geïdealiseerd.

In ééns bracht van Eyck het landschap, door zijn wondere perspectief, door zijn diepte, door zijn kleurenharmonie, tot een volmaaktheid, tot dan toe onbekend, en ongeëvenaard door zijn volgelingen.

Was de *Wijding van St. Thomas à Becket* (8, hertog van Devonshire, Chatsworth) niet geheel en al overschilderd, zoodat er van het origineele niets meer bestaat dan de rijke en statige groepeering van prelaten en vorst, rondom den bisschop van Cantorbery, dan zou men in dit tafereel dat den datum 1421 draagt een der eerste werken van Jan van Eyck kunnen bestudeeren. De studie neemt integendeel een aanvang met één der meesterwerken van den schilder : *Adam en Eva* (9) van het Gentsche polyptiek.

Met dien Adam en Eva veropenbaart zich het genie van Jan van Eyck in zijn volle pracht. Hier heerscht volkomen realisme. Het zijn naakte portretten, naar levende modellen geschilderd. En welke modellen ? Zelfs geen uitgekozen modellen : de eerste man de beste ; de eerste vrouw de beste, gepenseeld in al hunne bijzonderheden, met al de brutaliteit van hunne weinig uitgelezen vormen.

In deze twee beelden vindt men een der groote karaktertrekken van het talent van van Eyck : zijn slaafsche nauwgezetheid vòòr het model, die van hem maken moest den onovertroffen portretschilder die het hem voorstaande beeld ontleedde tot in de kleinste vezeltjes en tevens de dorheid wist te vermijden en de ziel op het gelaat te veropenbaren.

En hiervan biedt de tentoonstelling het wondervolle voorbeeld aan in het portret van de *Vrouw van Jan van Eyck* (12). Niets is onvolledig in dit paneeltje dat nauwelijks 32 op 36 cm. groot is en dat voor iemand die het origineel niet gezien heeft maar enkel een photographie, een beeld schijnt te wezen van ten minste levensgrootte. Geen detail is verwaarloosd, het wit linnen gepijpte kapsel dat het hoofd bedekt is afgewerkt tot in de kleinste plooitjes, het pelswerk dat het kleed versierd tot in de minste haartjes. En nochtans hoe welsprekend treedt het gelaat uit de lijst ! die oogen met vasten blik, die gesloten fijne lippen, dat hooge voorhoofd, wijzen op het vastberadene, wilskrachtige en verstandige van die vrouw. De gewone kalme trekken, de vaste, kloeke neus, verraden een stille huisvrouw, die, al was haar man hofschilder, buitengewoon gezant bij vreemde vorsten, en wellicht een drukke gast van gansch het vorstellijk en adellijk leven, liefst het kalm geluk genoot van haar burgerlijk huishouden.

Naast het eenvoudige portret zijner vrouw, spiegel van het kalme huiselijk leven, hangt de *Heilige Maagd aangebeden door Joris van de Paele* (10), als een spiegel van het weelderige prachtvolle leven van het Burgondische hof. Is alles eenvoudig rijk in het vrouwelijk portret, alles is overvloeiend van schitterenden rijkdom, van goud en edelgesteenten, in deze aanbidding der Moeder Maagd.

Al de hoedanigheden die Van Eyck kentschetsen als portretschilder vindt men terug in de figuren van den kanunnik van de Paele, van

St. Donatus en van St. Joris, die, geharnast als een ridder, in eerbiedvolle beweging zijn glinsterenden helm opheft. En zelfs de heilige Maagd en het kind Jezus zijn portretten, vooral het wichtje dat in brutale, onvolmaakte kindervormen, zich voordoet als een gewoon en leelijk menschenkind. Maar wat in het bijzonder onze aandacht verdient, is die « mise en page », die symetrie in het plaatsen der figuren die gansch de middeleeuwen door als model zal gebruikt worden in de schilderkunst : de heilige Maagd in het midden, de begiftiger aan de eene zijde, naast hem zijn beschermheilige, een engel of een heilige aan de andere zijde ; ofwel aan beide zijden een lid van het huisgezin door hunne patroonheiligen aan de H. Maagd voorgesteld.

En de voornaamste karaktertrek in dit paneel — een der grootste door van Eyck geschilderd — is wel die prachtige harmonie in het geheel : geen deel schaadt het andere : alle deelen zijn van gelijke waarde, omdat de schilder er niet één beneden zijn talent achtte, omdat hij zooveel liefde gevoelde voor het rijke kleed van St. Donatus, als voor het gelaat van Joris van de Paele ; de groote lijnen loopen sierlijk tusschen al de mindere lijnen der détails ; en diezelfde harmonie heerscht in de kleuren : de spikkeling van goud en edelgesteenten verheft de breedere partijen van mantels en kleederen.

Terloops zij nog vermeld : *De heilige Maagd bij een springfontein* (13, Museum van Antwerpen) en een copie (11) door van Eyck van de heilige Maagd uit het groote tafereel van kanunnik van de Paele, die ons de meesterlijke kundigheid van den schilder vertoonen in die miniatuur-paneeltjes die zoo volledig zijn als de grootere werken en die zulk een hevigen indruk van grootheid nalaten als de uitgestrekte doeken der latere romanisten.

Daarnaast eenige stukken toegeschreven aan Jan van Eyck maar waarvan de echtheid slechts op vermoedens berust, zooals het *Portret van een jongen man* (15, Gymnasium van Herrmannstadt) en het *Portret van een ouden man* (16, Collectie Oppenheim, Keulen), die wel tot de school van van Eyck behooren.

Kortom de indruk die aangrijpt, wanneer men om zich heen ziet, en men een groot deel der kunstfamilie van den meester kan bewonderen rondom deze Aanbidding der Heilige Maagd door kanunnik J. van de Paele, dan komt men tot de slotsom dat Brugge wel het meesterstuk van den schilder bezit, zooals men ook tot die zelfde slotsom komt wanneer men de Brugsche Memlinc's en de Brugsche David's bij die van andere verzamelingen vergelijkt.

IV

Jan van Eyck blijft heel alleen staan als een heerlijke meester van wien de wetenschap tot hiertoe geen onmiddellijke leerlingen ontdekt

JAN VAN EYCK : KANUNNIK JORIS VAN DER PALEN,
DÉTAIL UIT DE AANBIDDING DER H. MAAGD
(Museum der Academie te Brugge).



25

heeft, maar wiens invloed onvermijdelijk was op de meesters die hem volgden en die de overgangsperiode uitmaken tot dien nieuwen schitterenden bloei der Brugsche schilderschool met de verschijning van Memlinc en Geraard David.

Naast schilderijen van onbekenden, zijn hier in de tentoonstelling een prachtige reeks echte of vermoedelijke werken verzameld van een vijftal meesters uit die overgangsperiode, namelijk van Petrus Christus, van den meester genaamd van Flémalle van Rogier van der Weyden, van Dirk Bouts en van Hugo van der Goes.

Van Petrus Christus weet men met zekerheid dat hij te Brugge werkte (hij stierf er na 1472); een wapen van Brugge op één der schilderijen van den meester genaamd van Flémalle, laat ons vermoeden dat ook deze in de stad der hertogen van Burgondië werkzaam is geweest, zoodat we deze twee schilders rechtstreeks aan de Brugsche schilderschool kunnen verbinden

Met Rogier van der Weyden en Dirk Bouts, beginnen die eerste vertakkingen die buiten Brugge, te Brussel en te Leuven nieuwe kunstcentrums gingen stichten, die later werden opgeslorpt door de rijke Antwerpsche handelsstad en waaruit de heerlijke Antwerpsche school ontstond.

Het noodlottige einde van Hugo van der Goes liet dezen meester niet toe een school te vormen en de zeer zeldzame schilderijen die men van hem kent, plaatsen hem in de geschiedenis der schilderkunst, als een overgang van Jan van Eyck tot Memlinc.

Petrus Christus en de meester van Flémalle, zijn in deze tentoonstelling op bijzonder gelukkige wijze vertegenwoordigd, niet door het aantal echte stukken, maar door hunne hoedanigheid. Het eenige authentieke paneel van Petrus Christus, dat James Weale ten onrechte, geloof ik, betitelt *De legende der heilige Godeberte* (17, Collectie Oppenheim, Keulen), is een der parels van deze tentoonstelling: een jonge man en een jong meisje komen bij St. Elooi, patroon der goudsmeden, hun verlovingsring koopen. Dit tafereel schijnt me heel eenvoudig een gelegenheids-portret te zijn van twee jonge lieden, bij hunne verloving. Door vergelijking met dit echte stuk is men aan P. Christus enkele andere werken gaan toeschrijven, zooals de *Kruisafname* (20, Museum van Brussel) die in groepeering en houding der personen, alsook in kleur veel gelijkenis oplevert met den *Calvarieberg* (19) toebehoorende aan den hertog van Anhalt, (Woerlitz), een klein wonder van fijnheid.

Een tweetal portretten, één (146, verzameling L. Nardus, Parijs) een magere figuur van een jongen man, met rood hoofddeksel, versierd met een gouden munt en houdend een roode bloem in de hand en één (18, verzameling P. Salting, Londen) een kleiner maar meer

gedétailleerd portret van een jongeling, volledigen het denkbeeld dat men zich van dezen volgeling van Jan van Eyck kan vormen : stout is zijn kleur, als die van alle Vlaamsche meesters, vooral een felle roode toon is hem lief; haarfijn is zijn uitvoering in de kleine paneeltjes, maar slordig soms zijn behandeling der handen, zoo de eene hand van St. Elooi (17) die bijna vormloos is. Ook bezit hij niet die beslistheid en die zwierigheid der lijnen die de schilderijen van van Eyck zoo vormvol en zoo streelend voor het oog maken.

Heel anders van techniek is de meester, genaamd van Flémalle of van de Merode, alzoo geheeten door Dr. von Tschudi omdat een zijner voornaamste tafereelen voortkomt van het huis der ridders van Jerusalem te Flémalle bij Luik, ofwel omdat een ander voornaam stuk van dien meester in bezit is van de gravin de Merode.

De harde omlijning der figuren, de donkere, zwarte schaduwen, de minder heldere toon der kleuren, maken dat de paneelen van dien meester niet zoo zeer den indruk verwekken, dat men voor één onzer kleurlievende Vlaamsche schilders staat, alhoewel zekere bijzonderheden verraden dat hij wel degelijk een Vlaming is.

Maar hoe belangrijk toch is deze meester! hoe indrukwekkend is zijne *Heilige Maagd met het kind Jezus* (23, verzameling de Somzée) een zware figuur van een Vlaamsche boerenvrouw, met dikke afhangende wangen, de oogen vol moederlijke teederheid neergeslagen op het kind, maar ook vol van het genot dat de gezwollen boezem bij haar verwekt ; en hoe diep dramatisch is zijn *Afdoening van het Kruis* (22, Koninklijk Instituut, Liverpool) waar vooral een heilige vrouw, gehuld in een grooten zwarten mantel en terzijde gezien — enkel neus en kin, scherp en zwart afgeteekend zijn zichtbaar — zoo diep aangrijpt door de stille soberheid van lijn en kleur. En als een voorlooper van Bosch, toont de meester ons rondom het kruis een reeks zonderlinge types van hoekige, grijnzende tronies, ruw en potsierlijk, zooals Bosch er plaatst in zijn *Ecce Homo*, (303, Maeterlinck, Gent).

Het Museum van Leuven zond ook nog van dezen meester een *Doode Jesus*, rustend op den schoot van God Vader, omringd door engelen. De figuur van God den Vader is het strenge, ernstige type, geschapen door Hubert van Eyck, dat we terugvinden bij Memlinc en David.

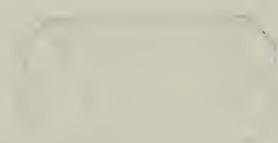
Nauwer in verband met Jan van Eyck is de Doorniksche meester Rogier van der Weyden. — De Brugsche tentoonstelling bezit slechts naast een groot getal toegeschreven paneelen een drietal hoofdwerken van dezen meester, die zoo belangrijk is in de geschiedenis van onze schilderschool, door het groot aantal werken op allerlei gebied door hem voortgebracht en door den invloed dien hij uitoefende op Dirk Bouts en vooral op zijn leerling Memlinc.

PETRUS CHRISTUS

St. ELOOI (DE LEGENDE VAN GODEBERTA ?)

(Verzameling van Baron A. Oppenheim, Keulen).





De prachtige *Pietà* (25, Museum van Brussel) is vol oorspronkelijkheid. Men vindt hier niet die uiterste nauwgezetheid van uitvoering die van Eyck kenmerkt, maar wat meer losheid in de behandeling; men staat hier voor een schilder die zoekt naar dramatisch effekt, en die zijn achtergrond — bij de voorgaande meesters gewoonlijk een kalm conventioneel landschap — laat medewerken tot het bekomen van den gewenschten tragischen indruk : de zonsondergang die de gezichteinder dezer Pietà in laaiende vlam ontsteekt doet nog meer de aangrijpende droefheid uitkomen van de heilige vrouwen die het lijk van den dooden Christus ondersteunen. Het is belangwekkend dit paneeltje te vergelijken bij een dergelijke *Pietà* (32) van Antonello van Messina (verzameling A. d'Albenas-Montpellier). Hier ook werkt de achtergrond mede om de houding der weenende vrouwen nog meer te dramatiseeren : een naakte omheiningsmuur van een stad, een sombere kerk, een in puin vallend kasteel, in de verte de met sneeuw bedekte toppen eener bergketen. Eén der heilige Vrouwen vooral, gansch gehuld in een rooden mantel, neergehurkt, en vertoonend slechts een deel van haar gelaat, is sterk aangrijpend van droefheid.

De kunstfamilietrekken die Rogier van der Weyden aan Jan van Eyck, en Memlinc aan den eerste verbinden, zijn treffender in het *Portret van Pieter Bladelin* (26, M. von Kaufmann, Berlijn) dat in de bang starende oogen zoo vol is van dramatische uitdrukking, waarvan de kracht nog verhoogd wordt door den donkergroenen achtergrond waarop het hoofd scherp uitlost.

Dit portret is niet een anatomische ontleding als de portretten van Jan van Eyck, en toch is het te zeer bewerkt om die streelende onbestemdheid te vertoonen die de portretten van Memlinc kenmerken.

Aan Rogier van der Weyden wordt ook het rechterluik toegeschreven van een diptiek : *Jeroom van Busleyden beschermd door den heiligen Jeroom*, (101, toebehoorend aan F. P. Morrell, Londen). Het is ook een der merkwaardige stukken dezer tentoonstelling. De hoofden van een kanunnik van Busleyden en van zijn beschermheilige, geschilderd in de amberachtige tonaliteit die men ook in de Pietà (25), en in de twee luikjes van een triptiek (97, M. Sedelmeyer, Parijs) terugvindt, zijn heerlijk van kalme expressie.

Alleen het luik van R. van der Weyden : *Tooneelen uit het Leven van St. Jozef* (29, O.-L.-V. Kerk te Antwerpen) laat ons toe de verwantschap na te gaan tusschen dezen meester en zijn vermoedelijken leerling Dirk Bouts. De tentoonstelling biedt ons een viertal goede exemplaren aan van den Leuvenschen schilder : *De Marteldood van St. Erasmus* (35, St. Pieterskerk, Leuven), *Het Laatste Avondmaal* (36, zelfde kerk), *De Marteldood van St. Hippolytus* (37, Hoofdkerk van St. Salvator, Brugge), een *Portret van een Onbekende* (38, Baron

Albert Oppenheim, Keulen[1], naast eenige mindere tafereelen uit verschillende verzamelingen.

Evenals bij zijn meester zijn de figuren lang en stijf, en daarenboven weinig verscheiden : hetzelfde type van vorst komt vaak terug in dezelfde rijke kleedij die Dirk Bouts met voorliefde schijnt te behandelen.

Met D. Bouts, die ongetwijfeld groote hoedanigheden bezit waarvan zijn meesterwerken te Brussel en te Munchen getuigen, zijn we een heel eind verwijderd van de prachtige school der van Eyck's : nog ontwaart men haar invloed in de grondige studie der hoofden, in de getrouwe en nauwkeurige behandeling der bijzonderheden, in het realisme dat al de volgelingen van van Eyck tot aan Memlinc kenmerkt, maar de zwierigheid in de lijn, de harmonie van het geheel, zelfs de zuivere, warme kleur, zijn verloren, en het is slechts in van der Goes en in de prachtige school van Memlinc dat we weer die uitmuntende hoedanigheden zullen terugvinden in al hunne zuivere heerlijkheid.

Er zijn ongelukkig geen echte werken van Hugo van der Goes in deze tentoonstelling aanwezig om een oordeel over dezen meester te kunnen uitdrukken in verband met de andere meesters der Vlaamsche school hier vertegenwoordigd : *De Dood van de Heilige Maagd* (51, Museum van Brugge) ; het triptiek : *de Aanbidding der Koningen* (52, Prins van Liechtenstein, Weenen), worden hem wel toegeschreven, maar zonder grondige bewijzen, vooral voor wat het eerste paneel betreft.

Doch onvermeld kunnen we niet gaan voorbij een linkerluik van een diptiek, voorstellend het *Portret van een Kanunnik beschermd door een heiligen Krijger*, (*) (100, Museum van Glasgow). Toegeschreven aan Hugo van der Goes, wordt in deze tentoonstelling het stuk aan hem ontnomen om onder de reeks onbekenden gerangschikt te worden. Van wie het ook zij, zoo heerlijk zijn de hoofden en de handen bestudeerd, zoo rijk is de kleur, zoo zwierig is de lijn, zoo fijn behandeld al de bijzonderheden van kleedij en juweelen, dat het paneel den grooten meester Jan van Eyck niet onwaardig zou zijn.

HENDRIK DE MAREZ.

(Wordt voortgezet).



(*) Gereproduceerd in *De Vlaamse School*, 1901, blz. 101.



OVER DE BETREKKINGEN TUSSCHEN DE ITALIAANSCHE EN DE NEDERLANDSCHE SCHILDERKUNST TEN TIJDE DER RENAISSANCE

EERSTE STUDIE (Slot)

OVER DE BETREKKINGEN TUSSCHEN ITALIAANSCHE EN NEDERLANDSCHE SCHILDERKUNST



WAARIN overtroffen de Vlaamsche schilders der xv[e] eeuw de Italianen? Welke verdiensten hadden de Vlaamsche schilderijen boven de Italiaansche? En welke waren, meer bepaald, hun hoedanigheden waardoor vooral de Italiaansche kunstenaars getroffen werden? — Om dit duidelijk te maken, zullen we enkele Vlaamsche werken uit de xv[e] eeuw van nabij beschouwen, en wel in de eerste plaats degene die in Italië gebleven zijn; zóo zal de strijd tusschen beide kunsten ons in zijn ware licht en zijn oorspronkelijke omgeving voor den geest komen.

Een kapitaal werk van de Vlaamsche kunst der xv[e] eeuw is in dezelfde stad gebleven waar het zich van den beginne af bevond : het groote drieluik van Hugo van der Goes, de *Aanbidding der Herders*, nu in de Uffizi te Florence. Dit schilderij, besteld door den zaakgelastigde der Medici te Brugge, Thomas Portinari, voor de kerk van het gasthuis van S. Maria Nuova, en rond 1475-1476 uitgevoerd ([1]), is tot in de laatste jaren in het bezit gebleven van het gasthuis, waaruit de kleine verzameling schilderijen nu onlangs naar de Uffizi is overgebracht ([2]). Het middenluik stelt het Kindeken Jesus voor, door de

([1]) Volgens een mededeeling van Dr. A. Warburg. (Sitzungsbericht der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin vom 8. Nov. 1901.)

([2]) Het werk van van der Goes heeft niets bij deze verplaatsing gewonnen. Men staat er te dicht bij en de schelle verlichting doet de beschadiging sterker uitkomen, die men er, naar mijn meening niet zoo lang geleden, heeft aan toegebracht. Alleen de rechtervleugel kan ons nog een denkbeeld van het oorspronkelijke koloriet geven. Daarbij zijn de luiken nu tegen den muur vastgehecht, zoodat men den achterkant niet meer kan zien. De indruk die het werk maakte in de niet te sterk verlichte zaal die vroeger de verzameling van het gasthuis bevatte, was heel wat machtiger, en zeker meer in overeenstemming met den indruk die het zal gemaakt hebben in de kerk. En bovendien, men was er gewoonlijk alléén!

H. Maagd aangebeden, met St. Jozef, de engelen en de herders; op het linkerluik de donateur, Thomas Portinari en zijne twee zonen, met St. Thomas (¹) en St. Antonius; op het rechterluik de vrouw van Portinari en hare dochter, de HH. Maria Magdalena en Margareta; in den achtergrond de optocht der Drie Koningen. Op de keerzijde der vleugels een Boodschap in grauwschildering.

Wat ons het eerst treft in dit stuk wanneer we het naast werken van Italiaansche meesters uit denzelfden tijd zien, is zijn *eenheid*. Maar dit vergt nadere bepaling: deze eenheid is een ideale eenheid, een eenheid van gevoel. Zij ligt in de godsdienstige aandoening die uit het werk straalt: een vreugde vol ernst, gemengd met eerbied en bewondering wordt niet alleen op de aangezichten uitgedrukt, maar hangt in heel de atmosfeer. Men voelt dat een hoogstgewichtige gebeurtenis heeft plaats gehad, een gebeurtenis die het wezen der wereld zal veranderen; het geloof straalt uit al de gezichten, de aanbidding ligt in alle harten en openbaart zich oprecht, natuurlijk, zonder eenige aanstellerij — in fijngevoelde nuanceering, volgens den rang der figuren. De groep herders is in dit opzicht waarlijk hoogst merkwaardig: alleen een Vlaming is in staat op deze wijze het naïeve en ruwe gevoel der landlieden weer te geven. De verteedering, de eerbiedige nieuwsgierigheid, de onnoozele gelukzaligheid van die eenvoudigen van geest zijn er zoo juist gevoeld en weergegeven, dat die typen nu nog zoo reëel zijn als vóór vierhonderd jaar, en b. v. uitstekend zouden passen als illustratie voor een verhaal van Stijn Streuvels.

En de luiken volledigen voortreffelijk den algemeenen indruk: de gestalten der heiligen zijn hoog, ernstig, plechtig; de donateur en zijn huisgezin zijn verdiept in hun gebed. Een adem van ingetogenheid zweeft om het middentooneel.

Ziedaar in kleurlooze woorden wat *ons* vooral treft. Werden ook de Italianen der xv^e eeuw hierdoor getroffen? Ik meen vlakweg « neen » te mogen antwoorden! Hun godsdienstig gevoel verschilde in hoofdzaak met dat der Vlamingen. De bijbelsche tooneelen werden bij hen niet tot beelden van stilte en ingetogenheid. Zij stelden ze zich voor vol leven, gedramatiseerd, in den geest der godsdienstplechtigheden die ze voor oogen hadden. En ik geloof dat in de Italiaansche kerken van dien tijd niet méér ingetogenheid heerschte dan nu! Voor de Quattrocentisti stond een optocht der Drie Koningen gelijk met een schitterenden stoet, waaraan de rijkste families der stad deelnamen; een Geboorte werd een Italiaansch binnenhuis, een « bezoek aan de kraamvrouw »; een offer in een tempel werd een officieele plechtigheid waarin de grootste waardigheidsbekleeders der gemeente optraden.

(¹) En niet St. Matthijs, die hier niets mee te maken heeft.



ONZE KUNST



HUGO VAN DER GOES :
DE AANBIDDING DER HERDERS.
(Koninklijk Museum van Schilderijen, Berlijn).



[fotografie Brogi

DOMENICO GHIRLANDAIO : DE AANBIDDING DER HERDERS
(Museum der Academie, Florence).

OVER DE BETREKKINGEN TUSSCHEN ITALIAANSCHE EN NEDERLANDSCHE SCHILDERKUNST

Het Christendom was in Italië niet anders meer dan de traditioneele godsdienst, en zijn mythen zelve begeesterden hun artisten niet meer. Zij streefden er niet naar de ziel uit te drukken van de gewijde onderwerpen die ze moesten voorstellen; zij trachtten integendeel aan hun dwang te ontkomen, want zij wilden het leven weergeven zóó als zij het voelden en zagen in al zijn veelzijdige uitzichten, in al zijn verscheiden bewegingen, in al de schoonheid van zijn vormen. Dikwijls schijnen ons hunne werken verward; de aandacht is verspreid over te veel verschillende voorwerpen, versnipperd door overvloeiende rijkdom van afzonderlijk en voor zichzelf behandelde motieven. Zij zochten nochtans een eenheid en de stof die ze aanbrachten moest tot een nieuwe synthesis dienen. Maar het was niet een eenheid van gevoel of van indruk : het was een eenheid van samenstelling, het was het in harmonie brengen van de veelvoudige in de werkelijkheid gevonden

motieven, hoe complex ze ook waren. Het was het samenvatten van al de plastische vormen van het leven in een toonbeeld van ideale schoonheid.

En op dit gebied konden de Vlamingen hun niets leeren [1] : de moeilijkheden die ze hadden overwonnen waren oneindig veel eenvoudiger dan die welke de Italianen ontmoetten. Dezen beschouwden de muurschildering, het *fresco* als de belangrijkste : door haar alleen kon een meester de maatstaf geven van zijn kunnen.

Nu is het frescoschilderen in vele opzichten heel wat anders dan het schilderen van tafereelen. Vooreerst zijn fresco's over 't algemeen veel grooter; ze moeten uitgevoerd worden in een bepaald gebouw, waarmee ze noodzakelijkerwijze moeten verbonden blijven, terwijl een schilderij kan verplaatst worden, geheel in het atelier wordt geschilderd en dus zoo goed als onafhankelijk is van de plaats waar ze zich bevindt. Daarbij is een fresco soms zeer hoog geplaatst en kan men het alleen in zijn groote lijnen zien, en dan nog van een abnormaal standpunt uit. Hierdoor krijgt de samenstelling, de algemeene lijn in een fresco een overwegend belang, en moet de schilder zijn tooneelen duidelijk en sprekend voorstellen; hierdoor doen zich ook moeilijkheden voor van technischen aard, vooral van perspectief.

Van de xiv^e^ eeuw af waren de meeste Italiaansche kerken van binnen — soms van den vloer tot aan 't gewelf — beschilderd met fresco's die de geloovigen de gewijde geschiedenis en het leven der heiligen veraanschouwelijkten. Giotto had zeer goed begrepen dat deze geschilderde verhalen moesten samengevat worden in een reeks dramatische tooneelen, genomen op hun hoogtepunt, op het moment dat gelaatstrekken en houdingen het innigst van uitdrukking waren.

De Italiaansche kunst blijft dit princiep getrouw tot in haar vollen bloei. In de xve eeuw wordt er vooral naar volmaking der techniek gestreefd : de Quattrocentisti trachten voortdurend hun procédés te verbeteren; stuk voor stuk maken ze zich de middelen eigen, al de natuurvormen in hun zichtbaren samenhang naar waarheid weer te geven; zij zetten dit zoeken haast als geleerden door. Hun werken alleen geven er reeds het bewijs van; maar we weten ook dat velen hunner theoretische verhandelingen hebben geschreven, waarvan er nog enkele van tot ons zijn gekomen, o. a. het leerboek over Schilderkunst van L. B. Alberti, dat over Doorzichtkunde van Piero della Francesca en dat over Schilderkunst van Leonardo da Vinci.

(1) Het drieluik van Hugo van der Goes b. v., is van een eenvoud van samenstelling die de Florentijnen wel kinderachtig zullen gevonden hebben. Het schijnt dat alleen de groep herders indruk op hen heeft gemaakt : men vindt een terugkeer van dit motief in de *Aanbidding der Herders* van Ghirlandaio in de Academia delle belle Arti en in een *Geboorte* van een onbekende in S^to^ Spirito.

OVER DE BETREKKINGEN TUSSCHEN ITALIAANSCHE EN NEDERLANDSCHE SCHILDERKUNST

Er zijn geen theoretische werken van Vlaamsche meesters uit de xve eeuw bekend, en men krijgt ook bij het bestudeeren van hun werken niet den indruk dat ze zich daarmee bezig hielden. Van van Eyck af tot aan het begin van het italianiseerend tijdperk bespeurt men niet veel vooruitgang in de techniek. De enkele ernstige moeilijkheden, die de Vlaamsche realisten ontmoetten, werden, zoo schijnt het, instinctmatig en voldoende, hoewel slechts bij benadering, opgelost en gaven geen aanleiding tot latere opsporingen. De fouten van proportie die op de fresco's in 't oog sprongen, vielen veel minder op in de schilderijen, en de Vlaamsche schilderijen vertoonden een getrouwheid die was doorgevoerd tot in de minste onderdeelen in het weergeven van de gezichten, een juistheid die aan illusie grensde in het afbeelden van stoffen en voorwerpen, een fijnheid en waarheid in de achtergrond-landschappen, in zichtbare atmosfeer gehuld, — en daardoor gaven ze zoozeer den indruk der werkelijkheid, dat het gebrekkige of geheel ontbrekende van zekere realiteits-elementen niet meer hinderlijk was.

Geen lessen in compositie, anatomie of doorzichtkunde konden de Italianen bij de Vlamingen nemen. Maar de Vlaamsche schilderijen vertoonden een eigenschap die hen vooral treffen moest, omdat zij die niet in dezelfde mate bezaten : de kracht, den glans en den rijkdom van het koloriet. Vasari heeft er, in de xvie eeuw vooral, toe bijgedragen de legende van de uitvinding der olieverfschildering door Jan van Eyck te verspreiden. En uit de vorige eeuw reeds zijn ons veel getuigenissen toegekomen over het schilderen met olieverf door de Vlamingen beoefend, en over hun vaardigheid in het bewerken van deze verf — o. a. die van Cennini in het begin van de xve eeuw en van Filarete rond 1460. Vasari beschouwt het als een geheim dat door van Eyck werd bewaard en aan zijn opvolgers nagelaten, en dat Antonello da Messina in Vlaanderen zou zijn gaan leeren om het naar Italië over te brengen. De waarheid is dat de Vlamingen een methode toepasten die een beteren uitslag opleverde dan de eenvoudige *tempera* der Italianen, en dat deze zich gaarne een door hen hoog op prijs gesteld procédé eigen maakten. Enkelen bleven tot het uiterste getrouw aan de oude manier, maar tegen het einde der xve eeuw was het Vlaamsche procédé algemeen aangenomen in Italië en men trachtte het nog te volmaken. Leonardo deed in dien zin zelfs vele mislukte pogingen. — De Vlamingen hadden bovendien nog iets anders vóór bij de Italianen : de volmaaktheid van het détail, de uitvoerigheid waarmee ze al de rimpels van een gezicht weergaven, al de plooitjes, al de ongelijkheden van de huid — de zorg die zij besteedden aan het natuurgetrouw weergeven van geborduurde stoffen, sieraden, bloemen, tot de kleinste accessoires. Zij bereikten een fijnheid van uitvoering waar-

van men in Italië geen denkbeeld had. De Italianen, meer gewoon aan de breedere en vluchtiger behandeling van het fresco, kwamen moeilijk tot deze uitvoerigheid, zelfs dan wanneer zij kleiner stukken schilderden. Men weet dat in de fresco-schildering het voorbereiden hoofdzaak is. Het komt er vooral op aan een goed *carton* te maken, een teekening, waarin de hoofdlijnen der samenstelling worden vastgesteld. Deze teekening wordt door een of ander mechanisch middel op den muur overgebracht; dan voert de kunstenaar de schildering uit, en wel een stuk van vooraf bepaalde grootte, op één dag, want er moet steeds op een laag vochtige kalk gewerkt worden. Dit procédé maakt iedere aarzeling, iedere hervatting onmogelijk en is niet tot peuterwerk geschikt. Het fresco is eigenlijk een gekleurde teekening; ook is het niet te verwonderen dat in zekere contracten vermeld wordt, dat de meesters zich enkel verbinden het carton te ontwerpen en de hoofden te schilderen, het overige aan leerlingen overlatend.

Het schijnt dat het fresco bij de Italianen een invloed op geest en hand heeft uitgeoefend, die hun tot in hun schilderijen toe alleen de hoofdzaak deed weergeven, zonder veel zorg aan het détail te besteden. Zij die meestal op kleine schaal werkten, waren hoofdzakelijk opvolgers van de miniaturisten (en dit was het geval met Beato Angelico) en evenals de miniaturisten was het veelmeer hun streven schitterende kleurvakken naasteen te leggen, uitlossend op een gouden, fijnbewerkten achtergrond, dan van met getrouwheid het uitzicht der dingen weer te geven.

De Italiaansche schilders waren overigens niet blind voor deze kwaliteiten der Vlamingen en men kan er den invloed van nagaan b. v. bij een Ghirlandaio of een Piero della Francesca, evengoed als bij een Leonardo da Vinci (vooral wanneer men afgaat op de beschrijving van enkele zijner verloren werken), en dit zonder nog te spreken van de Noord-Italiaansche scholen, en vooral van de Venetiaansche, die natuurlijkerwijze reeds overeenkomsten met de Vlaamsche opleverde.

En de liefhebbers zelf waren zeer op Vlaamsche kunst gesteld. Voor hen kwam ook het fresco als zijnde niet verkoopbaar, niet in aanmerking : de schilderkunst was beperkt tot de schilderijen, vooral de kleinere stukken, die men in zijn kamer kon hangen en van nabij in alle onderdeelen bezien. Wanneer men dit in aanmerking neemt, is het licht te begrijpen dat de voorkeur aan de Vlamingen werd gegeven. Te Florence bevindt zich nog een kleine Memlinc, een *Maagd met het Kind* van een zeldzame fijnheid en van het teederste koloriet. Het was zeker een genot in zijn intieme vertrekken dit kleine meesterstuk te bewaren, het in eerbiedige handen te kunnen houden en het alleen aan kenners te toonen, die het konden genieten. De *Graflegging* van Rogier van der Weyden, hoewel van grooter afmeting, was ook



[fotografie Alinari

HANS MEMLINC : MARIA MET HET KIND EN ENGELEN
(Uffizi, Florence).

voor het huis geschilderd, en moest zoodanig geplaatst worden dat men het van nabij kon zien, en niet als nu zoo hoog dat men de fijne uitvoering niet kan bewonderen. In het Museum te Turijn is een schilderij van Memlinc met al de tooneelen uit de Passie, op zeer kleine schaal, dat buitengewoon subtiel van bewerking is.

OVER DE BETREKKINGEN TUSSCHEN ITALIAANSCHE EN NEDERLANDSCHE SCHILDERKUNST

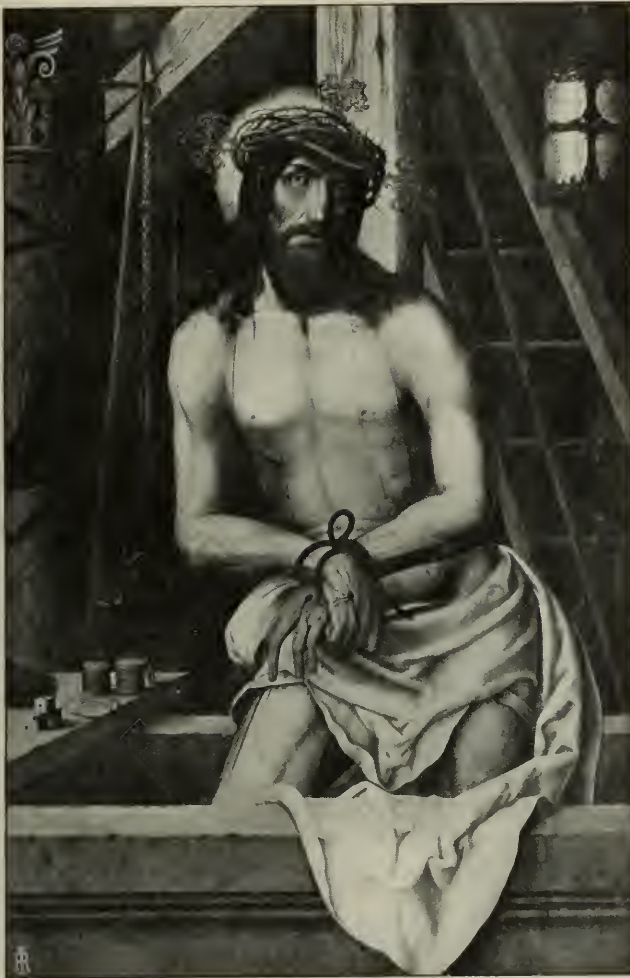
Deze en heel wat meer andere schilderijen van dien aard moesten langen tijd de vreugde van de Italiaansche verzamelaars zijn geweest. Hun vaderland kon hen niets leveren, dat er bij haalde : men beschouwe slechts de meest verzorgde schilderijen van Botticelli, b. v. zijn kleine *Aanbidding der Wijzen* in de Uffizi, zij schijnen van een haast grove uitvoering naast de Vlaamsche schilderijen : zijn middelen tot

het weergeven van den rijkdom der stoffen en ornamenten zijn arm en hij gaat voortdurend over tot de methode der miniaturisten : hij gebruikt overvloedig goud. Er waren in de xv^e eeuw wel enkele Italiaansche schilders in staat de menschelijke vormen met een ver gedreven realisme af te beelden en zelf de natuurlijke gedaante der dingen met veel waarheid weer te geven. Zoo b. v. Mantegna, die in zijn triptiek van de Uffizi niet moet onderdoen voor de Vlamingen in volmaaktheid van detail en tevens een grootschheid van stijl vertoont, die zij misten. Maar niet één gaf de atmosfeer van de Vlaamsche interieurs, de Zuidelijken onbekend — noch de intimiteit der landschapjes met riviertjes doorkronkeld, met boschjes bezaaid en begrensd met heldere en doorzichtige horizonten.

De Italiaansche liefhebbers vroegen de Vlamingen om een ander soort schilderwerk, dat wij bij hen niet zouden zoeken : het naakt. Bartolommeo Facio zag bij zekeren kardinaal Ottaviano een schilderij van Jan van Eyck, met naakte vrouwen uit het bad komende, die hij met ongewone uitvoerigheid beschrijft (1). Vasari vermeldt ook deze of een dergelijke schilderij van den meester. Van der Weyden had een dergelijk onderwerp behandeld waarop ook twee jongelieden voorkwamen die door een reet gluurden en lachten; ten tijde van Facio was dit werk te Genua.

Deze werken zijn, voor zoover ik weet, verloren. Wat ons aan Vlaamsche schilderijen naar het naakt overblijft is niet bizonder aantrekkelijk en niet van aard om ons de smaak der Italiaansche verzamelaars uit te leggen. Om dezen te verstaan moet men in aanmerking nemen dat die schilderijen herkomstig zijn uit een tijd toen de Italianen het naakt nog heelemaal niet als zelfstandig onderwerp behandelden, en zeker niet met die fijnheid van uitvoering die de Vlamingen er aan wisten te geven. Het onderwerp zelf van deze schilderijen moest de liefhebbers behagen, die er toen reeds hun kleine « Musées secrets » op nahielden. En het feit van er weer te vinden in de verzameling van een Italiaansch kardinaal, is eer geschikt om ons te versterken in de meening, dat de koopers niet het meest door de kunstwaarde van die

(1) Deze beschrijving is interessant genoeg om haar in haar geheel over te nemen : « ..... eximia forma feminæ e balneo exeuntes occultiores corporis partes » tenui linteo velatæ notabili rubore, e quîs unius os tantummodo pectusque » demonstrans posteriores corporis partes per speculum pictum lateri oppositum » ita expressit ut et terga, quemadmodum pectus videas. In eadem tabula est in » balneo lucerna ardenti simillima, et anus, quæ sudare videatur, catulus aquam » lambens, et idem equi, hominesque perbrevi statura, montes, nemora, pagi, » castella tanto artificio elaborata, ut alia ab aliis quinquaginta millibus passuum » distare credas. Sed nihil prope admirabilius in eodem opere, quam speculum » in eadem tabula depictum, in quo quæcumque inibi descripta sunt, tanquam in » vero speculo prospicias. »



[fotografie Alinari

LUCAS VAN LEYDEN (?) : CHRISTUS IN HET GRAF
(Uffizi, Florence).

werken werden aangetrokken. De Italiaansche kunstenaars behandelden het naakt op geheel andere wijze, en het is zeker niet hierin dat de Vlaamsche invloed zich op hen deed gelden.



Wat ik tot nu toe gezegd heb, is van toepassing op Italië in het algemeen. Zonder twijfel was de Nederlandsche of algemeener de Germaansche invloed meer uitgestrekt, of duurzamer of kwam slechts

later in zekere plaatselijke scholen. Er bestaan geen scherp getrokken grenzen tusschen de kunst der verschillende volkeren : zekere streken zijn natuurlijkerwijze het kruispunt van uiteenloopende stroomingen. In dit opzicht zou het Noorden van Italië en in 't bizonder de Venetiaansche school vóór het bloeitijdperk van de xvi^e^ eeuw een afzonderlijke studie verdienen. Maar ik wil voor het oogenblik alleen spreken van den invloed der Nederlandsche kunst op de groote beweging der Italiaansche Renaissance, zóo als zij zich openbaarde in het midden van Italië, in Toskanje en Ombrië — de beweging die met den aanvang der xvi^e^ eeuw enkele machtige personaliteiten deed opkomen, en aan alle Europeesche kunsten een nieuwe richting gaf. Deze invloed was zwak, door de innerlijke kracht en het scherp omlijnde oorspronkelijke karakter van de beweging in Italië — zooals ik in een volgende studie zal aantoonen.



Toen de Italiaansche Renaissance zegevierde, was de Nederlandsche kunst nòch uitgeput, nòch onmachtig tot voortgaan op haar eigen weg, buiten de traditie van de school der van Eycken, die haar een eeuw lang had overheerscht. Het bestaan van een figuur als Lukas van Leyden is er het bewijs van. Te zijnen tijde was de Italiaansche kunst niet meer vatbaar voor bepaalde buitenlandsche invloeden. Maar hij werd in Italië hoog op prijs gesteld als graveur, en met Albrecht Dürer op dezelfde lijn gesteld (1).

Van de nogal talrijke schilderijen aan hem toegekend, die nog in Italië zijn, waar zijn naam (Luca d'Olanda), met die van Dürer (Alberto Durero) en van Holbein (Olbeno) nagenoeg de eenige Germaansche namen waren die de Italianen onthouden hadden — wordt door de moderne kritiek geen enkel voor echt gehouden. Maar er is een stuk dat men niet mag onvermeld laten, door wie het ook geschilderd werd — nl. de heerlijke *Christus in het Graf* tentoongesteld in de *Tribuna* der Uffizi te Florence (2). Dit werk van zoo grooten stijl en zoo aangrijpend van aandoening herinnert ons nog in vele opzichten aan de Vlaamsche school der xv^e^ eeuw maar overtreft verre haar kunnen, en behoort, naar alle waarschijnlijkheid tot de volgende eeuw. De rosse gloed die het figuur verlicht, de indruk van het halfdonker, het uitlos-

(1) De invloed der Germaansche gravure, evenals die van de Vlaamsche tapijtweefkunst op de Italiaansche kunst der Renaissance zou een bizondere studie verdienen. Ik vermeld terloops dat Michelangelo in zijn jeugd, volgens getuigenis van Vasari, een gravuur van Martino Tedesco (Martin Schongauer) copieert, St. Antonius voorstellende door demonen bezeten.

(2) Het is haast niet te gelooven dat dit stuk niet vermeld is in den op volledigdigheid aanspraak makenden gids *Der Cicerone* (8^e^ uitgave, 1901). Evenals Homeros sluimert Direktor Bode wel eens.

sen van die smartvolle gestalte op de tragische duisternis, is als het ware een voorbode van Rembrandt. Zeker konden de Italianen niets van dit werk leeren; hun kunst bewoog, zich in heel anderen kring — maar het bestond naast de hunne, en was er onafhankelijk van : men kan er de elementen van een schoonheid vinden van een ander wezen dan die welke zij hadden weergegeven; het was een geniale poging op een weg die zij niet hadden geopend en die later zoo ruim zou worden bewandeld.

November 1901.

JAC. MESNIL.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

KUNST-
BERICHTEN
UIT DEN HAAG

UIT DEN HAAG



PULCHRI STUDIO ✠ TENTOONSTELLING VAN JOHs BOSBOOM (COLLECTIE VAN DEN Hr. EN MEVR. MESDAG) ✠ 7 JUNI-15 JULI

Bosboom is de schilder der kerken (en boerendeelen) Dit bepaalt ook zijne aanschouwing van de natuur. Hij doordringt deze niet als Maris, evenals het door de primitieven en in den aanvangstijd der kunst, toen men wel het begrip van 't ruimtelijke zijn in een gebouw styleerde om er den Geest Gods te ontvangen, ook niet gedaan werd. In een kerk wist en zag hij het begrip van 't Zijn, en zoo was zij hem ook Natuur. Zag hij Er de verrijzenis van een nieuw gebouw uit het donker der onbewustheid, dan is dit hem eene vreugde waarvan de zon begint te schijnen uit de hoogte der hemelen [1].

Maar hij was toch een van de eersten die voor Holland eene nieuwe traditie hielp scheppen (welk feit een gedeelte van zijn grooten invloed verklaart) en het *wezen* der natuur op eene eigene wijze begreep.

De beoordeelaar van Bosboom heeft niet te vergeten dat deze veelal onderwerpen schilderde die op zich zelf reeds kunstwerken zijn, en bij de bepaling van het wezen van zijn kunstenaarschap heeft hij eerst na te gaan van welke geaardheid deze zijn. De architektuur heeft, evenals de muziek, een lyrisch karakter. Zoo spraken Fr. von Schlegel en Goethe van « gefrorner » en « versteinter Musik » ; het rythme harer vormen wordt, in één blik overzien, tot harmonie. Men beseffe de bekoring die de teekenaar Bosboom uitoefende. Er zijn weinigen die, na Rembrandt in deze mate het rythme der perspectief, een harer wezenstrekken, aanvoelbaar wisten te maken.

Zoo zou Bosboom in de boerendeelen o. a. de primitievere constructie, het oorzakelijke logische verband aantrekken. Maar dit alles vooral den teekenaar.

In zijne werken weerspiegelt zich de wereldorde in volkomener harmonie.

De schilderkunst, die in Rembrandt kulmineerde, is door Hegel de kunst van het Kristendom genoemd. Het is alsof zij in Bosboom nog eens terugziet op den afgelegden weg. Het is misschien van belang hier eene opmerking van Mesdag op te teekenen die, doelende op Bosboom's beroemde teekening « Kerk te Alkmaar », mij zeide dat zoo'n kerk nooit door iemand gemaakt was.

Er zijn er velen die de beteekenis van Bosboom doorvoeld hebben, er zijn weinigen die dit verstaanbaar gemaakt hebben. Zooals ik vroeger reeds eens, ter gelegenheid van Breitner's expositie, heb opgemerkt, is de schilderkunst aangewezen in één moment der eeuwige wording toch het begrip dier eeuwige wording te geven, waarom zij bij voorkeur het oude, het beleefde, iets dat eene geschiedenis, een « geworden zijn » toont, als onderwerp kiest. Men denke hier (b. v.) aan Rembrandt, Millet en Israëls ; aan Rembrandt die weinig kinderen schilderde dan in een zamenzijn van generaties, waarin hij weer een begrip van wording geeft, en aan Toorop's « Geloof en Loon ». Zoo zag ook Bosboom in de kerken het kort begrip van de geschiedenis der menschheid en

[1] Watertoren te Scheveningen (in opbouw).

waar hij verschillende momenten gaf, gaf hij de graduaties in de godsdienstige gevoelens der menschheid, het dringen van een wereld naar het oneindige in tragische en blije momenten. Zijn kerken, zij zijn vol van verstorven echo's, de atmosfeer is er met onbestemde gevoelens dooradem d, de lichtkronen, die Luchters van het Heelal, zijn er verdoofd, maar het schijnt soms alsof er de magische weerschijn van in dieper schemeringen nog beeft. De banken, de gestoelten, de vloeren, pilaren en muren, zij zijn versleten door het gebruik van tallooze geslachten, zij dragen teekenen, indrukken die door hartstocht vorm kregen. Bij de grooten krijgt soms eene gemeenplaats beteekenis. Zoo van iemand, dan kan men van Bosboom getuigen dat hij steenen kon doen spreken.

Er is reeds herhaaldelijk gewezen op de invloed die Bosboom o. a. van Rembrandt onderging. In verschillend werk is dit hier merkbaar. Treffend, ook nog in verband met het voorgaande, is dan dat Bosboom in eenige geschilderde « Synagogen », onderwerpen die ook Rembrandt aantrokken, het diepst tast en eenige der sterkst sprekende kanten van den Meester der meesters raakt. Treffend ook nog omdat Bosboom hierin aan de figuren merkbaar veel beteekenis verleent, zoodat in de verbinding van een lyrisch en een episch element de dramatiek die het wezen van Rembrant's kunst is, benaderd wordt. Deze schilderijen zijn (het is bekend dat Bosboom meest teekeningen maakte) te beschouwen als de geschiedenis der oogenblikken waarin Bosboom het sterkst leefde.

Ik laat de lyrische emphase achterwege, evenals ik ook kortheidshalve niet van de geestes-attitudie van den godsdienstplegenden mensch heb gerept, iets wat in eene afdoende beschouwing over Bosboom noodzakelijk moet betrokken worden. Maar 't zou me een lust zijn een oogenblik dieper in te gaan op het gevoelsleven van een man die het troebele leven tot zulk eene vereening wist te klaren, die ik hooger stel dan de primitieven, omdat hij universeler, meer een wereldgeest, dramatischer en dus meer mensch was, en wiens kunst een zuiverder religie nog was dan die der oude Indiërs.

Deze expositie omvat, naar opgave der catalogus, een 9-tal schilderijen en 85 teekeningen.

25 Juni 1902.



BINNENHUIS « DIE HAGHE » DIRK NIJLAND Zooals deze jongere zich op deze expositie voordoet is hij een typische figuur uit dit tijdperk van kentering voor de schilderkunst. Hij schijnt een intellektuëel ontwikkelde te zijn, heeft veel gezien en beleefd, schijnt a priori — ook door het zien van werk van anderen — zijn wereld te kennen. Vergelijkt men een jongere als deze bij een geest als Bosboom, die zich als eene van de schoonste harmonie in de rythmischen opbouw en groei van zijn werk deed kennen, dan ontbreekt dezen ervarene en toch onervarene nog veel. Heeft hij zijne levenskennis wel voldoende geordend, vragen we?

Maar welk eene kracht bezit hij toch ook. Had de Duitsche aesthetiek ons besef omtrent de evolutie der kunst niet voldoende verhelderd en aangetoond dat in de toekomst het drama zal overheerschen, deze jongere zou een der velen zijn die een vermoeden omtrent deze overheersching, hetwelk zou kunnen bestaan, eene schijn van juistheid geven. De schilderkunst, die in Rembrandt de meest absolute en voldongen vorm heeft in de eenheid der twee tegendeelen licht en donker, in een gedurende de eeuwen logisch ontwikkeld, gerijpt schema, hetwelk het begrip der werkelijkheid verzichtbaard insluit, heeft na dien tijd langzamerhand een meer dienend karakter verkregen. Wel blijft zij als absolute kunst naast haar ander uiterste de gebruikskunst bestaan, maar vergelijkt men haar wezen van nu met dat ten tijde van Rembrandt, dan valt het meer decoratieve van haar karakter direct op.

Men wettige deze kleine uitweiding, daar zij van een standpunt dat rekenschap houdt met het wezen van de evolutie der kunst, eenige helderheid verschaft. Dit verklaart verder hoe Rembrandt karakter gaf, Millet, Daumier Vincent, Toorop en zoo ook Nyland

KUNST-
BERICHTEN
UIT DEN HAAG

meer het type. Deze laatsten geven bij de uitgang der schilderkunst evenals bij elke aanvang een algemeener levensbeeld, zijn eerder geneigd tot symbool dan b. v. de rasschilder, de eigenlijkste schilder Rembrandt, voelen zich minder aan het moment, waarin zich voor den schilder de idée manifesteert, gebonden, zijn meer litterair. Zoo ook Nijland die invloeden onderging van de Romaansche kunst, van de oude Vlamingen en Hollanders en van enkele onzer modernen als Vincent en Toorop en van de méditatieve strooming. Zijn werk heeft behalve een onmiskenbaar dramitische Schwung een bijwijlen illustratief en, wie zou het dezen jeugdige geestdriftige euvel duiden, tendentieus karakter. Zijn materiaal is meestal de pen en het zwart krijt. Zijn *Boomhaven te Dordrecht*, mag roemenswaardig zijn om eene zekere techniek en van volgehoudenheid, wat wij gewoon zijn geworden te verstaan onder een rasschilder spreekt er eigenlijk nog niet uit. Hij mag ten eenen tijde met eene voorbeeldelooze nauwgezetheid te werk gaan, een volgende keer bezit zijne kunstdrift hem te zeer, de inbeelding is dikwijls grandioos, maar er ontbreekt nog wel eens dat onmisbare bestanddeel van eene volschoone teekening, wat wij zooeven in ons verslag over Bosboom met het rythme der perspektief aanduidden. Soms schijnt hij de grenzen aan den schilder gesteld te willen overschrijden. Wil hij ons het rumoer dat in eene stad heerscht, alleen suggereeren, de schilderkunst vermag dit. Alleen de toevoeging van het woord : *rumoer* bij den titel is verdacht of minstens overdadig. Met Job geeft hij een arbeider, reusachtig tegen eene bewogen en doorsmookte lucht boven eene fabrieksstad. Dit type — het is geen karakter — met zijn bijbelsche naam is een tijdsbeeld dat eeuwen in de verbeelding wil doen rijzen. De teekeningen *Moulin de la Galette* en *Kapitalisme en arbeiders* kan men onder de allegorische kunst rangschikken, en voor wie deze schildersnatuur begrijpt zijn ze allerminst te malen. Noemen we vervolgens nog eenige sprekende (en hiérom alleen in dit geval) titels als : Le Marcheur, Krotten en Sloppen te St. Gilles, Oude Wilgen, De Zaaier, De Zwerver, Misère, Der Wegweiser (Lied van Schubert), 'n Nacht, De Molen, 'n Enthousiast, 'n Cynicus, Op 'n Vergadering, M'n oude schoenen, De Stad (stadsobsessie) en eenige types uit de Morgue te Parijs), die den psycholoog aanduiden, dan geven we der fantasie een te gereede taak, dan dat het vormen van een beeld van dezen opmerkelijk artiest die een wereld van hooghartigheid, satire, ironie, humor en.... medelijden schijnt te verbergen, te moeilijk zou zijn. De eigenaardige verscheidenheid van zijn uitingen bewijzen dat hij nog aan het terrein verkennen is. Laten we hopen dat hij in conscientieuser, bezonkener vorming zich zelven bewuster, en daarmede zijn weg vinde.



SCHEVENINGEN ⁂ INTERNATIONALE TENTOONSTELLING VOOR DE VERLOTING TEN BATE DER WEDUWEN EN WEEZEN DER BOEREN EN VERDERE SLACHTOFFERS ⁂ 1 JULI-15 SEPTEMBER 1902 ⁂ Ongeveer 5000 nummers vormden deze expositie. Kenschetsend is dat er zooveel vrouwen inzonden.

Daar deze expositie uit bijzondere reden tot stand kwam en dus geen tijdsbeeld geeft, daar er van zuivere weerspiegeling van het huidige standpunt der schilderkunst der verschillende landen geen sprake kan zijn, is 't onnoodig in deze rubriek tot kenschetsing der verschillende afdeelingen (waaronder Engeland ontbreekt, hoewel er wel Engelsch werk of werk met een dusdanig karakter zal zijn) over te gaan. Maar hoewel dus eene logische samenhang in de kunststroomingen ontbreekt, zoo is toch ook hier wel op te merken dat die in Holland met zijne hechtste traditie het geleidelijkst verloopen. Welk verschijnsel de deugdelijkheid der soort bewijzende, de meening helpt versterken, dat over 't geheel de Hollandsche moderne kunst als schilderkunst 't zuiverst en hoogst staat. In Holland vond de Idée weer de meest voldongen vorm in gestadige, hechte ontwikkeling.

H. d. B.





DE TENTOONSTELLING DER VLAAMSCHE PRIMITIEVEN TE BRUGGE

V.



WANNEER men in de kronijkschrijvers de geschiedenis van Brugge in den loop der xv^e eeuw doorbladert, dan treft men in de nauwkeurige opsomming van allerlei feiten, bijna jaarlijks de melding aan, van een opstand, van een steekspel van den Witten Beer, van een expeditie extra-muros, van een kapittel van het Gulden Vlies, van een vorstelijk huwelijk, zoodat Brugge, waar zeevaart, handel en nijverheid reeds aan de straten en markten een woelig rumoer moesten bijzetten, met al haar feesten, al haar samenloopen van gewapende gilden, één der woeligste steden moest zijn die men zich uitdenken kan.

DE TENTOONSTELLING DER VLAAMSCHE PRIMITIEVEN TE BRUGGE

Daar, in die onrustige stad, verscheen omstreeks 1467, de zachte droomer, Hans Memlinc. Evenals zijn geniale voorganger van Eyck, had hij de groote handelsbaan gevolgd, langswaar de zwaar geladen wagens van het Hansa-verkeer trokken, en weer kwam de Germaansche kunst een nieuwen kloeken adem inblazen in de Vlaamsche kunst. De roem der werken van van Eyck en van Rogier van der Weyden, trok de vreemde meesters naar ons land aan, evenzeer als de weelde die te Brugge heerschte.

Memlinc, die afkomstig was uit het land van Mainz, vestigde zich te Brugge, nadat hij waarschijnlijk leerling geweest was bij Rogier van der Weyden.

Het drukke verkeer van vreemdelingen in onze streken, bracht in onze Vlaamsche kunst, een zeker cosmopolitisme, verbrak die groote oorspronkelijkheid die eigen is aan van Eyck, en het bewijs ervan ligt in het feit, dat men heel gemakkelijk aan Antonello van Messina het portret is gaan toeschrijven van *Nicolas di Forzore Spinelli* (55, Museum van Antwerpen) dat nu door de critici aan Memlinc

teruggegeven werd, terwijl men heel dikwijls de werken van Rogier van der Weyden, is gaan verwarren met die van Martin Schongauer. Italië, Frankrijk, Duitschland, komen iets van ons nemen, maar laten ons onvermijdelijk iets na, maar of onze meesters ook komen van Maeseyck, van Mainz, van Oudewater, zoodra zij op onzen bodem zijn, in ons midden, putten zij als het ware uit dien bodem zelf dien kenmerkenden trek onzer Vlaamsche kunst : de kleur.

Deze tentoonstelling is wel de glorificatie van Memlinc; het grootste deel zijner echte werken en het maximum zijner meesterwerken zijn hier verzameld.

Het *portret van Nicolas di Forzore Spinelli*, den beroemden Italiaanschen muntgraveur, (55), dat één zijner jongste werken moet zijn, toont ons den meester in het volle bezit van een schitterend talent. De fijn bewerkte en tevens vast omlijnde kop staat vol relief tegen een achtergrond van een fijn landschap van boomen en water met witte zwaantjes waaraan de fijne witte wolkjes — die men ook terug vindt in de *Aanbidding der Drie Koningen* (60, Sint Jans Hospitaal Brugge) — een grooteren indruk van atmosfeer teweegbrengen dan tot hiertoe in de tafereelen der voorgaande meesters het geval was.

Tot hetzelfde tijdstip behoort het drieluik *De heilige Maagd met Sir John Donne, vrouw en kind en beschermheiligen* (58, Duke of Devonshire, Chatsworth), echt werk, dat vergeleken bij dergelijke onderwerpen uit het Sint Jans Hospitaal van Brugge, merkelijk van mindere kunstwaarde is, wellicht omdat het tafereel geschilderd werd gedurende een kort verblijf van Sir John Donne te Brugge ter gelegenheid van het huwelijk van Karel den Stoute met Margareta van York.

Tot deze twee eerste werken verbinden zich twee lange reeksen dergelijke paneelen van zelfden aard.

Aan de eene zijde de portretten. In dat van *Spinelli* (55), in dat van een onbekende (73, Mauritshuis den Haag) [1], voorstellend een man met gekruld haar, dikken gebroken neus, in biddende houding; en in die twee prachtige luiken van het Gymnasium van Herrmannstadt (74 en 75) voorstellend het eene, een begiftiger met zijn zoontje — het gelaat van den ouden man is tot in de geringste deelen ontleed — het andere zijn vrouw, alsook in het *Portret van een oude vrouw* (71, M. N., Parijs), waar zoo weinig kleur, zooveel expressie verwekt, vertoont Memlinc al de eigenschappen van den meester der Vlaamsche school : van Eyck. Het zijn diep bestudeerde koppen van een strenge anatomie, waar de lijn beslist alle vormen afteekent; zij verbeelden — zooals het portret van van Eyck's vrouw : karakters. Daarnaast komt van gansch anderen aard een lange reeks portretten, waaronder die meesterstukjes van Brugge : *Sibylle Sambetha* (62, Sint Jans Hospitaal),

[1] Gereproduceerd in *De Vlaamsche School 1898*, blz. 267.



ROGIER VAN DER WEYDEN (?)

MARIA MET HET KIND IN EENE GEBEELDHOUWDE NIS.

(Op oorspronkelijke grootte).

(Verzameling van den Graaf van Northbrook, Londen).



Maarten van Nieuwenhove (67, id.), de twee portretten *Willem Moreel* en *Barbara van Vlaenderberch* (64 en 65, Museum van Brussel), al deze volstrekt echte werken, de twee : *Thomas Portunari en zijn vrouw* (57 en 58, Leopold Goldschmidt, Parijs) waarvan de amberachtige gele toon zoo warm is, en tal van andere portretten uit de verzamelingen Oppenheim te Keulen, George Salting te Londen, die allen — de echtheid terzijde gelaten — datzelfde karakter vertoonen : een zekere onbestemdheid in het gelaat, een zekere droomerigheid in de oogen, een zachtheid in de wezenstrekken, een soort afwezigheid van energie.

Dit zijn twee treffend verschillende manieren in de opvatting van het portret bij Memlinc, waarvan de tweede hem vooral eigen is, daar men die enkel ontmoet in de volstrekt echte werken van den meester.

Tot het tweede tafereel van Memlinc : *het Triptiek van Sir John Donne,* verbindt zich die lange reeks godsdienstige tafereelen waarin de heilige Maagd vooral als voornaamste figuur optreedt.

Memlinc heeft van de heilige Maagd een ideaal beeld geschapen. De realist van Eyck stelt ze ons voor als een gewone vrouw uit zijn tijd; de droomer Memlinc ontneemt haar zooveel mogelijk het menschelijk karakter om op haar kalm en effen langwerpig gelaat, dat nauwelijks rozig gekleurd is, in hare zachte streelende oogen, op haar fijnen mond, die zachtmoedigheid te leggen, die past aan een ideaal wezen. De glorieuse maagd van van Eyck lacht als een gelukkige moeder; de maagden van Memlinc zijn passieloos. Zoo vindt men ze in het *Mystiek huwelijk der heilige Catharina* (59, St. Jans Hospitaal Brugge), in de *Aanbidding der Koningen* (60, id.) in de *Heilige Maagd* van het *Dieptiek van Maarten van Nieuwenhove* (67, id.) en in een vijftal andere schilderijen van dergelijken aard in deze tentoonstelling aanwezig. Zijn engelen integendeel hebben om hun mond een glimlach van een ongewone gelukzaligheid. Ook de Jesuskinderen van Memlinc verwijderen zich meer van de realistische kinderen van van Eyck, en vertoonen in hun breed voorhoofd een teeken van hoogere bovennatuurlijke ontwikkeling dan de gewone menschenkinderen. Tafereel na tafereel ontleden, ware om zoo te zeggen gansch Memlinc's werk bestudeeren en dat valt niet in de perken van deze studie.

We hebben zijn karakteristieken trek ontmoet in zijn portretten. Een blik op een drietal zijner meesterwerken zal ons toelaten van de andere prachtige gaven van dezen meester te genieten.

Van al de tafereelen waarin hij een godsdienstig onderwerp behandelde, met of zonder portret van begiftiger, zijn het hoogaltaarstuk : *Het Mystiek huwelijk der heilige Catharina* (59, St. Jans Hospitaal te Brugge) en *De heiligen Christophorus, Maurus en Gilles met begiftigers* (66, Museum van Brugge) wel de heerlijkste die zijn penseel



HANS MEMLINC : CHRISTUS MET DE ENGELEN, linkerluik, (Museum, Antwerpen).

schiep. De heilige maagd tronend onder een portiek op een zetel, houdt op haar schoot het kind Jesus dat aan de heilige Catharina, die aan de rechterzijde der Maagd knielt, den ring aan den vinger steekt. De heilige Barbara zit aan de andere zijde en leest in een boek. Een engel speelt op de harp, rechts; een andere engel knielt links en houdt op de borst een boek open dat Maria doorbladert; de eerste engel lacht gelukzalig, de tweede staart ernstig. Achter haar Johannes de Dooper en Johannes de Evangelist.

Een landschap loopt op den achtergrond, zichtbaar tusschen de pijlers van den portiek. De rechterluik verbeeldt de onthoofding van Johannes; de linkerluik Johannes op Pathmos, starend naar de visioenen van de Openbaring. Op de buitenzijde der luiken zijn de portretten van de begiftigers : rechts de broeders Antoon Seghers en Jacobus De Kueninc, links de zusters Agnes Casembrood en Clara Van Hulsen met hunne respectieve beschermheiligen.

Hier hebben wij het gothiek tafereel in al zijn prachtvolle symetrie : alle beelden vinden rondom de heilige maagd hun evenwicht. Al de figuren van dit heerlijk tafereel zijn kalm en passieloos, zelfs de figuren die de onthoofding van Johannes bijwonen drukken enkel door een eenvoudige beweging der handen hun gevoelens uit; ook Johannes op Pathmos die het visioen ziet van Hongersnood, Pest, Oorlog en Dood, neerdalend op aarde en den val der sterren, zit kalm voor dit schrikwekkend tafereel.



HANS MEMLINC : CHRISTUS MET DE ENGELEN, middenstuk, (Museum, Antwerpen).

DE TENTOONSTELLING DER VLAAMSCHE PRIMITIEVEN TE BRUGGE

Memlinc zoekt niet zooals zijn voorganger van der Weyden naar effekt : hij dwingt ons te droomen voor zijn paneelen zooals hij droomde voor zijn onderwerp. Die prachtige schikking der personen, de rijkdom van alle stoffelijke deelen, de nauwkeurige uitvoering, de glans der kleuren en hunne harmonische schakeering, de hooge adel van alle figuren waaraan hij alles ontnam dat vulgair mocht schijnen, dwingen onze aandacht af, veroveren ons zoodanig dat we het heilig geluk gaan voelen der maagd Catharina wanneer zij den goddelijken huwelijksring om haar vinger voelt glijden, dat we schrikken voor de gruweldaad van Johannes' moord, dat we zelf huiveren voor het visioen van Johannes te Pathmos. Memlinc is de meester der kalme contemplatie. Hij geeft het onderwerp in kalme eenvoudige grootschheid; hij laat aan den toeschouwer den last over te gevoelen voor zijne figuren. Een herhaling van het middenluik van het hoogaltaar vindt men in een paneel tentoongesteld door den heer Goldschmidt van Parijs (63).

Een treffende tegenstelling leveren ons de *Rijve der Heilige Ursula* (68, Sint Jans Hospitaal) en de *Christus met engelen* (84, Museum van Antwerpen). In de acht paneeltjes en in de zes medaillons van de kostbare rijve heeft Memlinc getoond welk een wonderbare miniaturist hij was, en de drie paneelen herkomstig uit de kerk van Najera bewijzen dat hij ook een voortreffelijk decorateur was. Wat grootschheid spreekt er niet uit die prachtige, kalme Christusfiguur in keizerlijk



HANS MEMLINC : CHRISTUS MET DE ENGELEN, rechterluik, (Museum, Antwerpen).

gewaad, meer dan natuurgrootte, omringd door musiceerende engelen, die stellig van de zelfde hand zijn als die in de medaillons der Rijve van Sint Ursula.

Zoo groot is de verleiding van deze heerlijke verzameling meesterstukken van Memlinc dat men ze moeilijk kan verlaten. Een enkel woord nog van het tweede standaardwerk dat Brugge van hem bewaart : *De heiligen Christophorus, Maurus en Gillis met de begiftigers : Willem Moreel en zijn vrouw en hunne kinderen* (66, Museum van Brugge). De tijd die aan bijna al de andere werken van den meester hunne heldere bijna wonderbare frissche kleur liet, lei op dit paneel een zekere « patine » die de kleuren wat verdoofde.

Hier zien we hoe gewetensvol de middeleeuwsche kunstenaar was in de uitvoering van zijn werken : de begiftiger van het paneel verlangde een schilderij waarop de heiligen Christophorus, Maurus en Gillis voorkwamen, heiligen die met elkander geen betrekking hadden. De kunstenaar plaatste ze alle drie in een landschap : Christophorus in het midden, de voeten badend in een beek en dragend op de schouders den zwaren last van het kind Jesus; de twee andere heiligen op de oevers. Het tafereel op zich zelf had geen beteekenis, maar toch bewerkte de kunstenaar het geheel met dezelfde liefde als die welke hij gevoelde voor tafereelen waarvan hij zelf het onderwerp koos of waarvan het onderwerp een geheel uitmaakt dat hem kon begeesteren.

In dit tafereel spreekt het heerlijkst het voornaamste kunst-princiep



van Memlinc : naast een zuivere uitvoering, zoo weinig beweging mogelijk : statige kalmte. Zoo is de heilige Maurus een onvergetelijk beeld van grootheid en verhevenheid in de strenge rechte lijn van zijn edele houding. Beschouw ook het daarnaast hangend stuk : *De Boodschap* (85, Prins A. Radziwill, Berlijn) waar de Heilige Maagd bij het nieuws harer vruchtbaarheid in onmacht valt in de armen van twee engelen : hoe lenig de beweging van het bezwijmende lichaam, en hoe diep indrukwekkend in de soberheid der lijn!

Nog talrijk zijn de werken hier aanwezig, echte of toegeschreven, die het mogelijk maken ons een volledig denkbeeld te vormen van de kunst van den Brugschen meester; in het portret vertoont hij twee manieren : de manier die herinnert aan van Eyck : nauwkeurige ontleding van het gelaat ; en zijn eigen manier : weglating van de intieme details om het gelaat te veredelen. In zijn maagdenfiguren, en in bijna al zijn vrouwenfiguren vertoont zich een onverstoorbare kalmte en hetzelfde model dient hem voor al zijn typen. Kleine witte wolkjes komen door zijn hemelen zweven en verwekken meer dan bij zijn voorgangers het gevoel der atmosfeer. Een schitterende roode kleur is hem vooral lief, die aan zijn schilderijen een ongewone levendigheid verleent.

Waar van Eyck ontleedt, waar van der Weyden dramatiseert, daar houdt zich Memlinc in een kalme droomerij, vol stille, ingetogen poëzie.

VI.

Memlinc had in zijn werkplaats een jongeling die bij hem de schilderkunst aanleerde : Jan Verhanneman. Heeft die niets voortgebracht en komen hem geen werken toe die onder Memlinc's naam of onder de algemeene aanduiding van « school van Memlinc » prijken ? Onopgelost vraagstuk ! James Weale schrijft aan Louis Boels enkele tafereelen toe die tot hiertoe aan de kunstschool van Memlinc behoorden, namelijk die paneelen, waar de Heilige Maagd troont onder een portiek tusschen twee engelen (79, Hertog van Anhalt, Woerlitz) en (82, Mev. Stephenson Clarke, Hayward's Heath) alsook die der Uffizi te Florence [1].

Aan James Weale hebben wij verder de ontdekking te danken van een schilder en van een reeks zijner echte paneelen, die de vergelijking met den grooten Brugschen meester doorstaat. Die schilder is Geraard David van Ondewater. Ook dezen meester kan men in de Tentoonstelling der Vlaamsche primitieven in de prachtigste zijner echte werken bestudeeren.

Zijne twee paneelen : *Het Oordeel van Cambyses* (121, Museum van Brugge) en *De Vlading van den Onrechtvaardigen rechter* (122 id.)

[1] Gereproduceerd in *Onze Kunst*, 1902, II, blz. 47.

vertoonen ons van de eerste onderwerpen die niet aan het godsdienstig leven ontleend zijn en die symbolische feiten uit onze politieke geschiedenis verbeelden. *Het Oordeel van Cambyses*, den vorst die een onrechtvaardigen rechter Sysamnes laat aanhouden, symboliseert de beschuldiging van Lanchals en enkele leden van het Brugsche magistraat, onder de aantijging van kuiperijen; het tweede paneel, waar de beulen het vel afstroopen van den onrechtvaardigen rechter om er den zetel mede te bekleeden die door zijn zoon zal gebruikt worden is een herinnering aan de executie van Lanchals en zijne maten. Leven, expressie in de gelaten, beweging, een warme bruingele toon in de kleur, zijn treffende karaktertrekken van deze twee paneelen.

Doch het is in het drieluik den *Doop van Christus* (123, Museum van Brugge) dat de kunst van Geraard David het dichtst staat bij die van Memlinc. Christus staande in den Jordaan wordt gedoopt door Johannes; een engel in rijk gewaad houdt het kleed van Christus. Een zeer uitgebreid landschap op den achtergrond; op de binnenluiken rechts de begiftiger Jan des Trompes en zijn zoon met den heligen Johannes Evangelist, links de eerste vrouw van Jan des Trompes en hare vier dochters, beschermd door de H. Elisabeth; op den buitenkant der luiken, links de heilige maagd met het kind Jezus, rechts de tweede vrouw van Jan des Trompes met de H. Maria Magdalena. Als tonaliteit staat dit tafereel zeer dicht bij het drieluik van Memlinc : de familie Moreel (66, Museum van Brugge). Het is dezelfde soberheid van tinten; dezelfde minutie in de uitvoering van alle bijzonderheden, watergolfjes, bloemen, boomen, en hetzelfde prachtige rotsachtige landschap dat vooral in de schilderij van Geraard David zulk een gewichtige rol speelt, dat het landschap met zijn boomen omstrengeld met klimop, met zijn valleien, met zijn talrijke kleine personages en met zijn sterk bewolkten hemel, een schilderij op zich zelf uitmaakt.

Maar onovertroffen in het geheele werk van Geraard David is het paneel dat het Museum van Rowaan zond, voorstellend de *Heilige maagd met het kind Jezus omringd door engelen en heilige maagden* (124). In den uitersten rechterhoek het portret van G. David, in den uitersten linkerhoek Cornelie Cnoop, zijne vrouw. Dit schilderij gaf de meester als een geschenk aan de Carmeliten van Sion van Brugge.

Een dergelijk onderwerp *De Heilige Maagd met kind Jezus omringd door Heilige Maagden* (114, Museum van Brussel), voorstellend het mystiek huwelijk der heilige Catharina, werd vroeger aan de Duitsche school toegeschreven en terecht misschien, hoewel het tafereel als een geschenk gegeven werd aan het altaar van het Gilde der Drie Sanctinnen te Brugge in 1489. Dit feit bewijst niet beslist dat het een werk is van een Brugsch kunstenaar en de attributie aan de Duitsche school zou



GEERAARD DAVID :

MARIA MET HET KIND, OMRINGD DOOR ENGELEN EN HEILIGE MAAGDEN

(Museum van Rowaan).

ONZE KUNST

echter eens te meer bewijzen welke nauwe betrekkingen bestonden tusschen Duitschland en Vlaanderen.

De vergelijking tusschen deze twee paneelen laat ons toe nog inniger de prachtige heerlijkheid te genieten van het meesterwerk van Geraard David. Stijf, hoekig en plat zijn de figuren in het tafereel van Brussel ; schitterend de kleuren, maar hard en weinig samensmeltend.

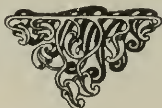
Daar tegenover vertoont het tafereel van Geraard David een prachtige sierlijkheid van lijnen, zoo zwierig en lenig als lag daarin reeds al de vormenweelde van Rubens en van Dyck ; de figuren dicht naast elkander zittend, laten hunne warme kleuren samensmelten ; de aangezichten zijn vol relief ; er is afwisseling in de uitdrukking en in de wezenstrekken. Kortom dit is een wonderpaneel dat als een verbindingsteeken mag beschouwd worden tusschen de primitieve school en de opdagende school waaruit Rubens en van Dijck zullen optreden. Met het *Mystiek huwelijk der heilige Catharina* van Memlinc en de *Glorieuse Maagd* van van Eyck, behoort het paneel van Geraard David tot de drie perels die het puik dezer tentoonstelling zijn.

We kunnen Geraard David niet verlaten, zonder een blik te werpen op een *Aanbidding der Koningen* (135, Museum van Brussel) die de heilige maagd voorstelt in den stal van Bethleëm, het kind Jezus houdend op den schoot. De drie koningen gevolgd door een langen stoet die kronkelend langs de wegen komt gelijk een Italiaansche triomfstoet, aanbidden het kind. Van Eyck, Memlinc, David, Gossaert, kregen beurtelings het vaderschap van dit prachtig paneel dat een juweel is in het Brusselsch Museum. In de nabijheid van *Het oordeel van Cambyses* en van de *Executie van den onrechtvaardigen rechter*, schijnt dit stuk wel tot het werk van G. David te behooren : de warme bruingele kleur en zekere typen van figuren stemmen in deze drie schilderijen goed overeen.

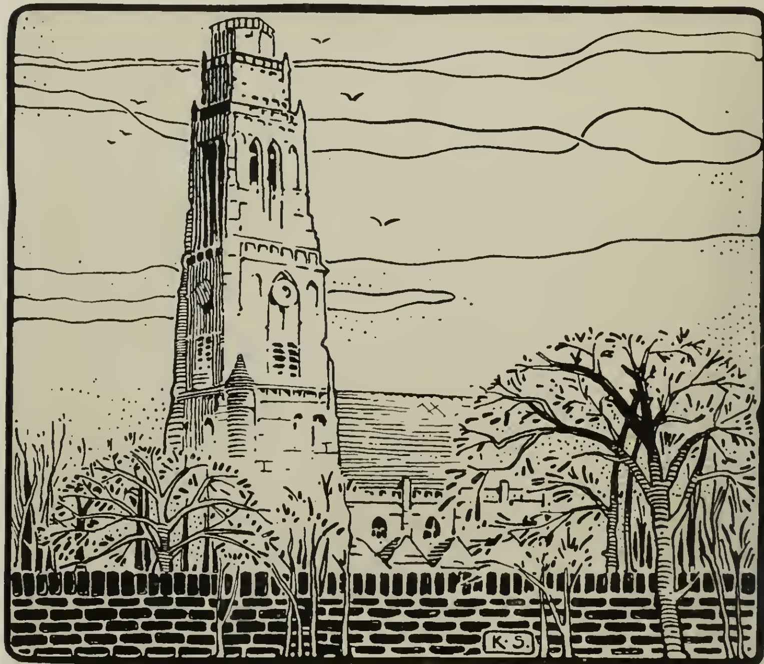
Geraard David schijnt me aan den aanvang der XVIe eeuw te staan als het heerlijk keerpunt in de geschiedenis onzer kunst, en als een treffend bewijs dat de evolutie die in onze kunst plaats greep en de verschijning voorbereidde van de school van Rubens, niet enkel te danken is aan den Italiaanschen invloed, maar ook en voor een groot deel aan allerlei invloeden spruitend uit ons midden zelf; en het paneel van Rowaan verwekt in mij het intieme gevoel dat zonder Italië, Rubens en van Dijck tóch uit onzen bodem zouden gesproten zijn, als het natuurlijk gevolg van onze kunstevolutie.

(Wordt voortgezet.)

HENDRIK DE MAREZ.



ONDER·DEN ST·MAARTEN



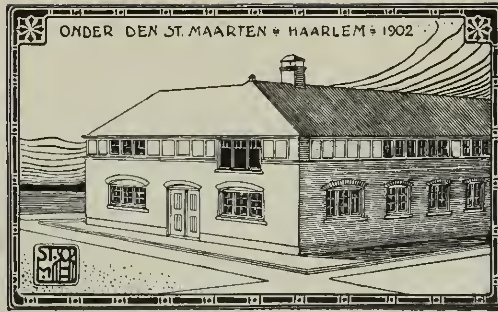
ONDER DEN ST. MAARTEN



DE ingenieur Pool heeft, stellen we ons voor, bovenstaanden naam voor zijn fabriek van gebruiksvoorwerpen gekozen in een oogenblik van poëtische begeestering. De schaduw van den St. Maarten, den gothieken kerktoren van Zalt-Bommel, viel op zijn werkplaats en de schaduw — voor dezen kunstnijvere werd het licht! — van de middeleeuwen lag over heel Zalt-Bommel verspreid. Men vindt daar behalve « Bommel's sterken wal » door den vaderlandschen dichter vermeld, en datgene wat den geest tot in de tijden van bloeiend gildewezen en daarmee bloeiend kunstambacht terug brengen kan.

Komen kijken in Zalt-Bommel, is een soort leercursus door maken

in de propadeutiek der zeventiende eeuwsche architectonische beginselen en tevens den zin scherpen in den eerbied voor deze kunst, die door het gebruik van eeuwen niets van zijn aesthetische waarde verloren heeft.



Nieuwe Fabriek te Haarlem.

Wat een wind en regens, sneeuwvlagen en hagelbuien zijn er over die geveltjes gegaan en wat een gebeurtenissen zijn hier besproken en wat een gedachten zijn er door de hoofden getogen van hen, die hier de een na den ander hebben geloopen, gewoond en geleefd! En opeens als de blik nieuwsgierig een zijstraatje binnenglijdt en juist bekoord zal worden door het wit van een muur, met rood en groen en geel en blauw omkranst, alles schitterend in den zonneschijn, glijdt daarop weer — voor de hoeveelste maal? vraagt men zich — de architectuur van den St. Maarten omhoog, den ouden St. Maarten, waarom de kraaien zwerven, waarop helmkruid groeit en waaraan de eeuwen hebben geknaagd, — zonder succes.

De bouwmeester is geslaagd : het monument moest onvergankelijk zijn! En het *is* onvergankelijk want niettegenstaande alle gepraat over den tand des tijds en « sic transit » moeten als wij naar den St. Maarten opzien, en zeggen : « Hij is mooi, » die woorden de uiting zijn van de zelfde kunstaandoening, die ons voorgeslacht een gelijk : « Hij is mooi » deed spreken.

Maar wie een nieuwe dorpel mooier vindt dan een die door duizenden voetstappen is uitgesleten en wie het koper of ander metaal waardevoller acht al naar gelang het meer ruikt naar den winkel, zal van het Zalt-Bommelsch en in 't algemeen van het schoon onzer vaderen weinig bespeuren. Het is een mooi dat van onze wereld, waarin de mode zich het recht geusurpeerd heeft over de aesthetische waarde der dingen te beslissen, geheel is vervreemd.



Het ligt niet in het vernisje dat de gevoellooze hand van een werkman over de dingen strijkt, niet in het politoer, dat onze meubels



Schets voor een werkkamer.

salonfähig maakt, niet in het poetsgoed, dat de metalen blinkend moet houden; en evenmin ligt het in de versieringen, waarmee Duitsche en Belgische architecten tegenwoordig een kunstnijverheid willen scheppen. Deze laatste zijn eigenlijk even vijandig aan het mooi der middeleeuwsche gebruiksvoorwerpen, als de smaaklooze bekoorlijkheid, die de domme huisvrouw van tegenwoordig van haar behanger eischt. Het mooi dat wij hier bedoelen — eigenlijk diende men er een nieuw substantief voor te vinden omdat het met kunst en versiering niet in direct verband staat, — is het complex van talrijke goede eigenschappen, waaronder die der doelmatigheid wel degene is, die het gemakkelijkst met een woord is aan te duiden. Toch constateert men, staande voor een mooi ouderwetsch meubel, doelmatigheid niet alleen! Men ziet er een rationalisme in, in verband met de bestemming; men neemt er berekening in waar, in verband met de noodzakelijkheid aan de sloopende gevolgen van het gebruik weerstand te bieden. En daarnaast toch ook weer dat verstandelijke en rationeele in de proporties, dat de architectuur ervan natuurlijk maken. We gelooven niet dat de kunstnijvere van vroeger zich al die goede hoedanigheden zoo bewust was, dat hij ze op de manier van het bovenstaande — helaas, gebrekkig! — onder woorden bracht. Dat behoefde toen niet en zou ook nu niet behoeven, indien onze moderne kunstnijverheid, die heet zijn oorsprong genomen te hebben uit de middeleeuwsche, niet bezig was af te dwalen in de richting der volslagen verdwazing. Intusschen



« ONDER DEN ST. MAARTEN »
KIJKJE IN EEN DER MONSTERKAMERS.

ONZE KUNST



voor wie de waarde van oude architectuur en oude meubelkunst heeft doorvoeld, is die détailleering onnoodig.

We zeiden boven dat de Heer Pool in een oogenblik van primaire begeestering den naam van St. Maarten, die met zijn rationeel schoon dat van Zalt-Bommel zoo fraai beheerscht, aan zijn werkplaatsen verbond. Wie het eens is, met wat we opmerkten over de eigenlijke beteekenis van het schoon der middeleeuwsche kunstnijverheid, zal tevens begrijpen, welke waarde men aan die symbolische handeling van den Heer Pool heeft te hechten. Misschien heeft hij een jaar lang ook gedweept en gedroomd van een kunstnijverheid die precies op de middeleeuwsche zou moeten gelijken, met afschaffing van de machines, met het vervaardigen van uitsluitend handwerk, met gilden- en leerling-wezen en na veel arbeids verworven meesterschap in de kunst. Maar bij een bezoek aan de werkplaatsen te Zalt-Bommel bleek ons tot ons genoegen, dat hij van die voorzeker wel heel schoonen droom, die echter een anachronisme is, al lang bekomen was ; en beloond werd met de overtuiging dat ook zonder adoratie van het handwerk het ideaal toch zeer goed te benaderen is.



Wat er dus van Zalt-Bommel, de St. Maarten en de middeleeuwen overgebleven is in « Onder den St. Maarten » ? Het is dat aandachtig streven naar rationalisme in zulk een vorm dat het de kunstbegeerte bevredigen kan maar niet overvoedt, — een ei van Colombus in onzen tijd, waarin het Amerika van de kunstnijverheid feitelijk nog maar aan den gezichteinder schemert.



We zeiden het boven alreeds, het atelier van « Onder den St. Maarten » is aan geen der dogma's die voor een poosje het evangelie der kunstnijverheid vormden, blijven hechten. De dweeperij met het

oude is geofferd, het handwerk acht men er zoo'n onfeilbare voorwaarde niet meer; versiering is beperkt tot het minst noodzakelijke d. w. z. het gewenschte; zoodat er van al datgene, waarvoor men zich in andere kunstnijverheidproducten langzamerhand gaat ergeren, niets overgebleven is dat deze beide onfeilbare condities : goed, ratiotioneel, degelijk en mooi werk leveren, èn werken tegen een prijs, die het produkt ook binnen het bereik van een grooter publiek brengt dan dat waarvan het waardeeringsvermogen, door een dwazen geest van deftigheid en anders-dan-iedereen-zijn, verdorven is.

Bij « Onder den St. Maarten » is er geen sprake van de meubelen, het koperwerk etc. tegen opzettelijk hooggestelde prijzen te verkoopen met de hoop dat de « hoogere standen » het zullen aanvaarden als een offer aan hun weelderigheid en aldus de mode het voertuig zal worden waardoor het artikel « er in » moeten worden gebracht. Grooter gevaar voor een voorwerp tot werkelijk gebruik bestemd, in dienst van de schoonheid vervaardigd en met de hoop op werkelijke waardeering de wereld ingezonden, dan die voorliefde der weelde-aristocratie en de deze op de voeten volgende mode, bestaat er niet. En het is dan ook van den aanvang af onze overtuiging geweest, dat slechts dàn het tegenwoordig streven der kunstnijveren gelukken zal, wanneer het zich grondvest op de waardeering van het met hoofd arbeidende volksdeel en dus de illusie aan louter kunst offert aan de trouwens veel hechtere van vak-practisch nut.

We zullen hier niets mededeelen van de « wetenswaardigheden », die omtrent de oprichting en uitbreiding van de werkplaatsen « Onder den St. Maarten » — die intusschen thans ook te Haarlem haar vertakking hebben — op te sommen zouden zijn. Ook zullen we den persoon van den stichter buiten beschouwing laten. Aangaande hem en het eerst bedoelde is in artikels, in andere bladen over de Zalt-Bommelsche kunst-industrie vroeger geschreven, vermoedelijk alles gezegd wat er te zeggen valt. Wie er nieuwsgierig naar is, moet het dus ook daar maar zoeken. Liever wagen we ons aan een moeilijker maar tevens dankbaarder werk, nl. de goede eigenschappen van dezen vorm van kunstnijverheid zoodanig aan te toonen dat zulk een toestand eenigermate voorbereid mag heeten, als waarin noch van fantaisiemeubeltjes noch van « style Libre-Esthétique » in onze burgerhuishoudens meer sprake is.

« Smaak en karakter van den mensch » zegt de heer C. F. J. Louis Richer in een artikel in het *Bouwkundig Weekblad* mede aan *Onder den St. Maarten* gewijd, en dat ons voor de samenstelling van deze beschouwing werd verstrekt, « zoo ook zijn ontwikkeling weerspiegelen zich in de inrichting zijner woning. Bepaalt deze zich tot zekeren eenvoud, dan getuigt zij vaak van de meeste waarheidsliefde,



Schets voor een klein vertrek.

het meeste karakter. » De stelling kan, als een treffende waarheid, in tweeërlei zin worden opgevat. Ten eerste zoodanig dat ze er op wijst hoe het beplakken met fineer van een tafel, die, als men er onder kijkt, vervaardigd blijkt van goedkoop hout, het vergulden van dingetjes die maar van gips zijn, het versieren van onderdeelen met (leelijke!) ornamentjes die ook al opgeplakt blijken, en het poetsen en ploeteren en knoeien, broddelen, de uitgebreidheid waaraan wij, die onze jeugd en jongelingsjaren altijd maar in kamers met fantasie-meubelen hebben doorgebracht, eigenlijk geen begrip hebben, maar maar een laf boerenbedrog is, waaraan goed beschouwd alleen een menschheid, die nog in de kinderschoenen staat, zich schuldig mag maken. Die versiering, de wanhoop van den huisvader die ervaren heeft, dat dat mooi slechts met ondegelijkheid werd gekocht, wordt door de rationeele kritiek onmiddelijk als een dwaasheid die bovendien alle ruimte laat aan de gruwelijke fantasie van den ontwerper, onmiddelijk verworpen. In de meubelen en de verdere voortbrengsels van « Onder den St. Maarten » treft men ze natuurlijk niet aan Met bewonderenswaardige eerlijkheid wordt daar al het ruw materiaal vertoond : pakt ge een stoel aan, ge hebt het eiken-, greine- of mahoniehout (ongepolitoerd, het dient er nog eens bij gezegd) in uw handen. Een koperen lamp, een dito theepotje, een bouilloir, het zoo wonder-fraaie ruw materiaal, door onze industrie op zoo



schandelijke wijze miskent en in nog hooger mate mismaakt, glanst in al zijn degelijke bekoring ons tegen. Men bezwaart er in « Onder den St. Maarten » zijn geweten niet met die leugens, dat bedrog, die struisvogel-politiek, waarvan elke « meubelbazar » een staalkaart is die den waren kunstnijverheidsman doet griezelen. Men is er eerlijk, verrassend eerlijk, eerlijk in beginsel. Wees niet bang : knollen voor citroenen koopen, kan men er eenvoudig niet! Hebt ge uw keus gedaan, vrees niet dat ge, als ge uw goede geld hebt neergelegd, ijzer dat goud lijkt hebt gekocht of pakkisten die wel gaarne voor mahoniehout doorgaan. Neen, neen, ge weet het bij den eersten blik wat het is, en ge moogt het draaien en keeren, voelen en tasten en altijd vindt ge uw eersten indruk bevestigd : koper is koper, hout is hout, ijzer is ijzer en zoo tot in het oneindige. Zoo doet men in « Onder den St. Maarten ». En gij kooper, wat hebt gij, na het voorbeeld u zoo gegeven is, te doen? Het is niet moeilijk. Ge hebt eenvoudig ook eerlijk te zijn en alle aanstellerij en deftigheid afschaffend te erkennen dat, als uw beurs het nu eenmaal niet toelaat, dat ge op fluweel of pluche zit, ge u tevreê stelt (het is niet heel moeilijk, want ook dat kan mooi wezen) met een gevlochten matten zitting, en als ge de rekening vreest, die een gevolg zou zijn van mahonie of eiken meubelen, uw trots zoekt in eenvoudiger materiaal en dientengevolge den leelijken, akeligen namaak, die een schande is voor een verstandig mensch, uit uw huis verbant.

Dat wat aangaat de eerlijkheid, die « Onder den St. Maarten » zelf toepast en aan het publiek de toepassing ervan leert. —

De tweede eigenaardigheid, die men in die werkplaatsen aantreft, is eerbied voor het ruw-materiaal.

We willen nu eens heel duidelijk zijn, of liever we moeten wel, want deze dingen zijn al meer gezegd en herhalen we ze, dan is dat alleen gerechtvaardigd doordat er menschen zijn, die ze toen niet hebben begrepen en dus duidelijkheid als eerste vereischte stellen. We zijn dus duidelijk : als men u eens dwong te zitten met uw eene been in een S-vorm gebogen en het andere in uw hals gelegd en uw handen en armen saamgerold tot twee spiraaltjes zooals men ze meest aantreft aan koperen lichtkronen. Naar den smaak van den ontwerper van deze zou uw lichaam dan « versierd » zijn; maar niettemin zou de positie u minder aangenaam lijken. Stel u nu voor een werkman van « Onder den St. Maarten », die met liefde zijn hand laat gaan over een pas geschaafde plank van mooi hout, of met goede hoop op een mooi voorwerp, een



Inzending op de Internationale Kunstnijverheids-tentoonstelling te Turijn, ontwerp van K. Sluyterman.

stuk glanzend gepolijst koper op zijn hand weegt. Met wat overdrijving zou men van dien werkman kunnen zeggen dat het hem pijn zou doen wanneer hij verplicht werd plank of koper te vervormen tot een versiering die even weinig geëigend is voor het materiaal als de « versierde » houding van uw lichaam. Die verkrachting van den aard van plank of koperen staaf stuit hem tegen de borst of met andere woorden, hij heeft eerbied voor zijn materiaal. Een plank heeft een draad, die een bepaald gebruik voorschrijft ; ze is zachter dan metaal, ze mag dus niet in bochten worden gebogen als of ze een stuk steen was en mag niet worden uitgezaagd tot krulletjes en draaierijtes, die haar alle weerstandsvermogen ontnemen. En het massieve, zware, glanzende stuk koper moet massief, zwaar en glanzend blijven : het moet « een stuk koper » blijven ook na dat het bewerkt is, krachtig, natuurlijk, een bonk metaal !

De eerbied voor het materiaal, die daarvan het gevolg is en soms van eerlijkheid niet geheel te onderscheiden, wordt in hooge mate

« Onder den St. Maarten » toegepast. Een plank blijft er een plank, een lat een lat, een paal een paal. Het wordt aan elkander gelascht, vastgespijkerd tot kasten, tafels, stoelen en banken. Maar ook daarna zal een klein kind er lat, plank en paal kunnen aanwijzen. En ook de schaarsche versiering die daarna wordt aangebracht doet het materiaal nooit geweld aan. Van aanhangsels en opplaksels nooit sprake. En in hoofdzaak wordt het beginsel gehandhaafd dat het oorspronkelijk materiaal feitelijk al mooi genoeg is om alle versiering te kunnen ontberen. In vergelijking met de fantazie-meubelfabriek is de arbeid « Onder den St. Maarten » verricht, dus vooral negatief; alleen wat fout, belachelijk en dom is, wordt hier nagelaten. En het positieve, dat is, zooals we boven zeiden, het complex van al die goede eigenschappen, die zich niet zoo maar laten detailleeren. Vooral in het koperwerk, werkt dat streven naar het behoud van het karakter van het materiaal ten duidelijkste. Onder de reflexen van veel vlakken gaat de bekoring van het koper verloren ; het is dus in gladden vorm bewerkt, scherpe hoeken zijn vermeden : het is het koper gebleven dat uit de smeltkroes kwam. Vergelijk daarmee eens den inhoud van een lampenwinkel waar het koper de meest perfiede martelingen ondergaat, en ge begrijpt dat het inderdaad een groote liefde en eerbied voor het materiaal is, dat hier aan al dat booze wist te ontkomen.

Maar er is nog een andere vorm van eenvoud en zelfbeperking, van eerlijkheid, die van deze huismeubelen, die onder den invloed van een goed beginsel ontstaan, uit kan gaan. Het is die eerlijkheid, die wij aanduiden toen we ieder den raad gaven niet te trachten het meubilair méér of anders te doen schijnen dan het inderdaad is. Het zal op den duur, zoodra het publiek het vermogen maar verkrijgt zich zelf te wennen zich zijn waarde in de maatschappij bewust te worden, een heerlijk gevoel zijn, in den eenvoud waartoe de meerderheid verplicht is de schoonheid te vinden, die men jaren en jaren lang vergeefs nastreefde door het nabootsen van een schijn van deftigheid, door een dwaze opeenstapeling van versieringen. De geheele populaire meubelindustrie ook dan wanneer men het woord meubel neemt in den allerruimsten zin van het woord, is er op ingericht met luttel eerlijk werk of een zondvloed van producten af te leveren, die berekend zijn op de tot nu toe onoverwonnen neiging den hoogsten stand naar den schijn althans na te doen. In het huishouden van den kleinen ambtenaar en van den werkman zelf kan men wanhopige pogingen waarnemen het salon van den millioenair te evenaren. Het beginsel van den namaak is in onze fabrieken zoozeer doorgedrongen dat men vergeet het te constateeren, en de woede tot versieren, direct gevolg daarvan heeft zulke afmetingen aangenomen, dat het karakter van elk voorwerp welk men ook voor den geest haalt verloren is gegaan onder



Huiskamer.

krulletjes et tierelantijntjes, die zonder uitzondering bovendien leelijk zijn.

Het is toeval óf een bewijs voor de juistheid van zekere sociale leer, dat tegelijk met het zich meer bewust worden van de standen zich ook in de kunstnijverheid een streven voordoet dat het onderling verschil in stand vermag uit te drukken. Eenmaal zal, en dit o. i. binnen niet al te langen tijd, de stand die op het oogenblik .de meest gewichtige rol speelt, die nl. der arbeiders met het hoofd, en hoewel het dan nog geen geleerd proletariaat is, zich toch slechts bij uitzondering in weelde baadt, de kunstnijverheid naar het voorbeeld van Onder den St. Maarten als speciaal de zijne aanvaarden. De kunst van van de Velde, de Engelsch-Duitsche kunstnijverheid mogen zij die evenals de werkman veel arbeidsvermogen moet spendeeren om aan den kost te komen, overlaten aan de rijken, wien zich het genoegen kunnen gunnen een kamer aan straat « modern » in te laten richten, opdat het oog van den voorbijganger daar eens als in een rarekiekast verdwale.



Boekenkast; ontwerp van K. Sluyterman.

Een practischer, duurzamer en goedkooper huisraad verlangen zij, en — aan dat verlangen is voldaan. Het spreekt van zelf, — al zijn er thans ook weinigen, die die waarheid in praktijk durven brengen — dat wie van een in vlijt verworven beperkt jaargeld moet leven, zich de weelde niet veroorloven kan met een « Libre Esthétique »-mode mede te doen, om haar na een paar jaar voor een andere nieuwere mode weer te verlaten. Wie van hen meubels koopt, moet ze koopen voor het leven, en verlangt naast bruikbaarheid ook een zekere schoonheid, welke niet door slijtage verdwijnt. We kunnen verzekeren, dat de meubels als die waarvan hiernevens een paar afbeeldingen zijn toegevoegd, duurzaam zijn en de schoonheid ervan krachtig, natuurlijk genoeg is om niet met de eerste nieuwheid te verdwijnen. Ieder die zich wel eens fantasie-meubeltjes heeft aangeschaft, moet zich de spijt herinneren die hem plaagde bij het eerste vlekje dat een vettige hand op het pluche der zitting aanbracht of het eerste krasje dat een scherp voorwerp op het fineer achterliet. Met dit kleinigheidje was het « heele stel geschonden » en de liefhebberij, zich door opoffering van eenige honderden guldens verschaft, er totaal af. Wien de meubels als van « Onder den St. Maarten » weet te waardeeren, staat dat gevaar niet te vreezen. Het is daarmee als met de slijtende eiken dorpel, als met echt oud-Hollandsche meubelen, als met den St. Maarten, die met de jaren mooier worden. Wat doet het ertoe of er een vlekje inkt op komt, of een spaantje wordt afgeslagen? Ge waardeert die meubelen immers niet omdat ze nieuw zijn of omdat ge er geld voor hebt betaald? Ge hebt ze toch niet om ze te sparen! Ze weerstaan het gebruik en hoe meer de « slijtage » (die voor deze meubelen een kwestie van tientallen van jaren is, waar uw fantasie-stoeltje u soms na een maand of acht



Kijkje in een der monsterkamers.

begeeft), erover heen gaat, hoe meer ge het practische, degelijke, en het waar-mooie zult gaan waardeeren. De mooiheid zit er niet op, in de vorm van politoer of opgeplakte en uitgezaagde krulletjes. Ze zit er in : en als de mooiheid van fantaisie-meubels allengs vervlogen is en ge er naar zit te kijken als tegen een oude-vrijster en negligé, staan die andere meubels daar, juist door het gebruik rijper geworden nog altijd even mooi voor u.

En dit mooi dan in de laatste en bescheidene plaats. Dat mooi als een achtergrond, die ge op den duur niet oplet en van zelf schijnt te spreken; want het is onzin, dat ge daar in een woon- of werkvertrek zou zitten als de wachter in een muzeumpje van « kunstvoorwerpen », die als schatten moeten worden aangezien. Neen, ze zijn niet mooi die meubelen, die we te Zalt-Bommel zagen; behalve dan dat ze wat anders d. w. z. rationeeler dan andere meubelen zijn, is er eigenlijk niets bijzonders aan. En we zijn overtuigd, dat wie eenmaal gewend is geraakt aan een interieur met deze meubelen, de voortreffelijkheid ervan slechts voelen zal als een heel vaag niet te definieeren welbehagen, zonder te begrijpen welk een moeite het heeft gekost, en hoeveel ervaring en mislukte proefnemingen heengingen voor dat het recept ervoor gevonden was.

Het komt ons voor dat het bovenstaande ongeveer de uitdrukking is van de wenschen welke de mensch die niet zoo rijk is dat hij aan « kunst » kan doen, en toch van dat wonderlijk levensgenoegen dat de rechtvaardiging is van de beoefening der kunst, niet al te karig wil bediend zijn in verband met zijn dagelijksche omgeving. En verder dat de werkplaatsen « Onder den St. Maarten » aan die wenschen vrijwel beantwoorden. Wie met het bestaan en de producten der werkplaatsen bekend is, behoeft zich niet meer belachlijk te vinden als hij tracht zich een oordeel te vormen over schilderijen waarvan hij toch nooit een van in zijn bezit zal hebben, of over Chineesch, Japaneesch porcelein, goud- en zilverwerk dat hij nooit in zijn woonkamer en altijd achter ramen van den winkelier bewonderen zal. Voor hem is thans ook een kunst geschapen die aan zijn voorwaarden voldoet en even krachtig zich uit als de genoemde.

Maar dit streven naar billijkheid heeft op de werkplaatsen « Onder den St. Maarten » een invloed gehad, welke ze geheel doet onderscheiden van die « ateliers » van waar uit de moderne winkels, waar de nieuwe richting zijn intocht heeft gedaan, van materiaal worden voorzien. Bij een bezoek aan « Onder den St. Maarten » kregen we den indruk dat de aanvang van deze werkplaatsen echter een dergelijke is geweest en dat er tijden waren, dat het streven er voorzat, de schoone nog niet gelouterde theorie de tiran te doen zijn over de overigens niet zoo heel erg te verachten practijk. Lang heeft dat echter niet geduurd, en gedachten die gelijk moeten geweest zijn aan die waarmee we hierboven van onze waardeering over « Onder den St. Maarten » uiting gaven zijn opgekomen en hebben de individueele kunstbeoefening gemaakt tot een practisch bedrijf, waaraan niet alleen æsthetische zorgen verbonden zijn ; of met andere woorden de artistieke meubelfabrikage zijn plaats kwam innemen op het laag bij de grondsche gebied der vaderlandsche industrie. Met het zich uitsluitend doen leiden door de artistieke intentie was het toen uit. Als dreigende drommen kwamen die practische eischen op en daarachter als een tweede gelid de maatschappelijke, finantieële en andere zorgen. En het atelier werd nu inderdaad een werkplaats, met annex een kantoor van waar uit het bedrijf met den krachtigen geest van den businessman werd beheerd. Maar toch, al zijn dan misschien enkele persoonlijke illusies opgegaan, werd er met hardnekkigheid vastgehouden aan de goede beginselen die den St. Maarten aan den zoon van Zalt-Bommel, die in zijn schaduw geboren was, had geleerd.

Voor de volledigheid dienen we nu nog iets te zeggen van het koperwerk dat « Onder den St. Maarten » wordt vervaardigd. Een enkele oningewijde mocht eens meenen dat het alleen meubelen waren die in de schaduw van den toren ontstaan.



Schrijftafel.

ONDER DEN ST. MAARTEN

De koperslagerij « Onder den St. Maarten » is slechts bedoeld en bleef dan ook gehandhaafd ter completeering van de meubelmakerij. Buffetten, kasten en dergelijke meubelen verlangden een koperbeslag : scharnieren, sleutelplaten etc. Natuurlijk kon « Onder den St. Maarten » niet te koop gaan bij andere gevestigde koperslagerijen : noch het moois van de geijkte meubelen, noch dat waarmee de nieuwe richting de wereld kwam verbazen kan dienstig zijn, bij het monteeren van die sobere meubelen waarvan de afwezigheid van elke niet degelijk gemotiveerde versiering wel het hoofdkenmerk is. Zoo kwamen de St. Maarten'sche sleutelplaten, scharnieren, jassenhangers, deurgrepen. En ten deele misschien dat om de werkplaats gaande te te houden het bedrijf werd uitgebreid tot enkele geciseleerde of gladde potten, schotels, lampen, theestellen en bouilloirs. Ook hier wordt getracht de laagst mogelijke prijzen te bereiken. Over de techniek interressanter nog in veel opzichten dan die welke in de meubelmakerij haar toepassing vindt zullen we hier niets zeggen ; vooreerst omdat we ons daartoe niet bevoegd achten en ten tweede omdat we al voldoende beloond zullen zijn als we een aantal lezers een principieele belangstelling hebben ingeboezemd voor onder den St. Maarten's opvatting der kunstnijverheid; met technische beschouwingen, willen we dus niemand afschrikken.

Doch ook over de æsthetische waarde van het koperwerk zullen we kort zijn, of we drukken ons misschien juister uit, wanneer we zeggen : moeten we kort zijn, want het zijn geen dingen die een uitleg noodig hebben, al is het geheim hunner volkomenheid ook het gevolg van een langdurig proces. We zijn de gelukkige bezitters van een koperen theestel waarvan we de schoonheid niet anders kunnen aanduiden dan als een zekere niet nader te definieeren voortreffelijkheid, die voor zich zelve spreekt en toch niet op luidruchtige wijze de aandacht vraagt. Het is eenvoudig en natuurlijk en zonder veel pretentie zooals de een of andere bloem bij welker schoonheid men niet naar den maker vraagt, omdat men niet kan aannemen dat een maker zulk een staat van volmaaktheid zou kunnen bereiken.

Het geheim van deze voortreffelijkheid ligt voorzeker voor een groot deel daarin, dat dit koperwerk niet de ziellooze uitvoering is van een den werkman opgedrongen ontwerp, maar dat het allengs onder de handen van den koperslager die in zijn vak wat meer ziet dan een middel om aan den kost te komen, wordt en *ver*wordt. In de koperslagerij van « Onder den St. Maarten » zagen we een ontwerp naast een werkstuk. En het viel ons op, dat enkele details, die in het ontwerp gemaniereerd leken, in het werkstuk, die gewoonheid en natuurlijkheid aangenomen hadden, welke men in al dat werk oplet. Wel een bewijs dat de hand van den koperslager geen dood ding is, maar dat door haar geklop de « ziel » gesmeed wordt, die het werkstuk tot een kunststuk maakt.



Zijn we thans uitgesproken ?

Er is nog een ding waarmee, door er de aandacht op te vestigen, we dit opstel slechts eenigermate volledig kunnen maken.

Onder den St. Maarten is een fabriek, die zich in begint te werken in ons maatschappelijk leven en naar zijn opzet dit dan ook noodzakelijk moet doen. Het groote argument tegen vele bestaande « Kunstnijverheids-ateliers », waar een artiest zijn ontwerp maakte, zonder voldoende kennis van de practijk er zijn economisch weerstandsvermogen daarin zocht dat hij voor het uitgevoerde werkstuk als unieum een hoogen prijs vroeg, moest ten slotte op een fiasco uitloopen. Zoo nivelleerend hebben echter de laatste tientallen van jaren wel gewerkt dat er in de maatschappij voor een industrie die berekend was op de weeldezucht en modegrillen van den hoogsten stand, geen ruimte meer



Buffet. — Eigendom van den Heer de Ranitz.

is. Maar ook in ander opzicht moet deze speculatie op de voor excentriciteit in hoofdzaak bedreven door het intermediair van een smakeloos winkelier weldra zich uitbreiden tot aan de grenzen van de doellooze dwaasheid. Immers, er is geen motief, waardoor de fantazie — om niet te spreken van het boerenbedrog — aan banden kan worden gelegd en dientengevolge kan het niet anders of de productie van als hoogartistiek gedebiteerde kunstnijverheid vindt in zijn eigen dwaasheid eenmaal en dat zeer spoedig, (in België is het reeds het geval) zijn graf. En in latere jaren zal het publiek dat nu nog met zekeren nieuwsgierigen eerbied aantreedt voor de winkels, waar de «moderne richting» zooals ze ook den gevel-bouw is toegepast, voor uithangbord dient, zal



Interieur.

lachen om een nijverheid die het meende te kunnen stellen buiten de werkelijke maatschappij.

Dat « Onder den St. Maarten » integendeel wel ingroeit in ons maatschappelijk leven meenen we in het bovenstaande eenigszins te hebben doen blijken. Alleen reeds het in gebruik stellen van de machine ter verlaging van den prijs der meubelen was een concessie, die nu wel zonder schade voor de artistieke waarde van het product kon gebeuren, maar toch in zooverre een offer dat wat kostte blijkt, als men bedenkt hoe zeer de ware kunstnijverheidsman met het handwerk dweept. Maar de artiest moest buigen voor den man der praktijk en het atelierwerk voor het kantoor!

« Onder den St. Maarten » is geen « artistiek atelier » waar de een of andere kunstenaar in het wilde weg zijn proefnemingen doet en de productie ervan, gelukt of niet gelukt, de wereld instuurt. Het is een fabriek die onder krachtige leiding staat. De werklieden doen er hun

taak, begeesterd door een beheer dat het artistiek vermogen putte uit de zelfde bron, waaraan de langharige schilder het zijne heeft te danken. Alleen kwam daarbij als gezel, het gezonde verstand, en het kritisch vermogen dat wikt en weegt, maar dat wel zijn werkstuk als volmaakt aan de wereld ter waardeering geeft. En zoo komt het dat we op elk stuk waarop het merk van « Onder den St. Maarten, » staat, die niet nader te defineeren voortreffelijkheid waarnemen, welke we in ons theestelletje begroetten bij de eersten aanblik en telkens weer met grooter waardeering constateeren.



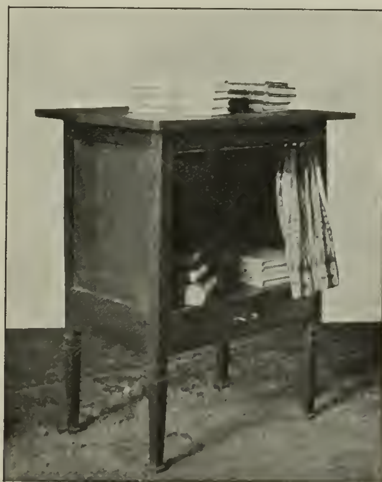
Gaat de lezer ons nu verwijten dat we eigenlijk maar een beetje hebben gezegd over « Onder den St. Maarten » zijn verleden, zijn heden en zijn mogelijke toekomst?

Het is waar, dat we in plaats met feiten en wetenswaardigheden, aankwamen met persoonlijke opinies en beweringen waarvan we de juistheid niet eens bewezen. Maar bij dit opstel zijn wat illustraties gevoegd, waarvan de origineelen te Zalt-Bommel, te Haarlem en elders gaarne worden vertoond; wetenswaardigheden zijn elders al eens een paar maal neergeschreven over « Onder den St. Maarten »...

Dit diene ons ter verontschuldiging! De St. Maarten *zal* het ons wel vergeven, wanneer we eigen meeningen wat op den voorgrond drongen; we trachtten zijn taal te spreken en zoo ons dat een enkele maal is gelukt zijn we overtuigd goed werk gedaan te hebben.

Arnhem, Aug. 1902

ED. THORN PRIKKER.



Boekentafel.



DUITSCHE OF NEDERLANDSCHE KUNST ?

DUITSCHE OF NEDERLANDSCHE KUNST



IN *Deutsche Kunst und Dekoration* van Augustus wordt een begin gemaakt met de behandeling der Turijnsche tentoonstelling, en wel onder toekenning van de eere-plaats aan onze Hollandsche Afdeeling.

Maar die eer wordt ons dan met de andere hand weer weggenomen, doordat de schrijver : « über die kleinen Vorurteile hinaus » ons tegelijk inlijft bij *Groot-Duitschland* opdat we dan samen als « Groot-Duitschland » aan de wereldkultuur mogen geven, wat Engeland en Frankrijk al gedaan hebben, doch niet langer in staat zijn nu te volbrengen.

De schrijver van dit echt Duitsche artikeltje, George Fuchs, heeft het verstand gehad te onderkennen, waarin de beschavingsbeteekenis van onze nieuwe kunst-industrie ligt : in onzen op goede tradities gegronden eenvoud en gezonden smaak, in de zuivere innerlijkheid van onzen arbeid. En wie dit onderkent, valt men moeilijk hard om wat doorjagen op een echt nationaal stokpaardje.

Intusschen dient, ook zonder dat men zich aan « kleine Vorurteile » wil vasthaken, toch hier even in het licht gesteld, hoe wonderlijk deze schrijver, die trouwens met zijn feiten graag wat scharrelt, bij zijn doorrennen van den weg is geraakt.

In den aanvang van zijn artikel heeft hij met een verwijzing naar eene uitlating van den Duitschen keizer zijn landgenooten verweten dat zij de taak niet zien, die de wereld thans verwacht dat Duitschland in deze vernieuwing van het kunsthandwerk zal gaan vervullen. Dan wordt vastgesteld, dat òns volk blijkt die taak wel te zien, wèl te kunnen vervullen. En in een oogwenk worden we daarom bij Groot-Duitschland ingelijfd verklaard.

Heel duidelijk is het nu wel, dat deze oplossing er toch eigenlijk geen is. Het kunstje heeft iets van de slimmigheid van een verloopen student, wien zijn vader verwijt niets te hebben bereikt, en die in

antwoord wijst op zijn knappen neef : « Zoo blijft de studie dan toch in de familie. »

Zeker. Wij Hollanders zijn van de Germaansche familie. Wij denken er niet aan, de verwantschap te verloochenen. Wij hebben eveneens niet de minste neiging, de wisseling van de vruchten onzer beschaving met Duitschland te staken. Wij nemen met dankbaarheid aan wat het groote Germaansche volk ons allen tot mee-genieten biedt: het werk zijner componisten allereerst, zijn wetenschap en zijn literatuur. Maar als wij dan onzerzijds in schilderkunst en kunsthandwerk de meerderen mogen blijken, willen we die meerderheid toch niet dadelijk cadeau doen op het altaar — niet van den Germaanschen stam (dat zou nog gaan !) maar van « Gross Deutschland ».

En wij moeten dat weigeren, op gevaar van juist al wàt we bizonders tot de wereldbeschaving kunnen bijbrengen, op te lossen in het bruischwater « des Deutschen Lyricismus ».

Want wij Hollanders hebben nu eenmaal iets aparts in deze kunst, wat de Duitschers sinds vele eeuwen missen. Wij hebben in de Middeleeuwen, in den Renaissancetijd en nu laatstelijk in de tweede helft der 19e eeuw een schilderkunst voortgebracht, zoo gansch zuiver schilderachtig, zoo sterk in kleurgevoel en toon, zoo machtig en degelijk, zoo ingehouden, zoo diep en onvermengd van wezen als Duitschland nà Holbein en Dürer niet meer heeft gekend. En ons kunsthandwerk in zijn beste openbaringen heeft eveneens dit karakter van eenvoud, zuiverheid en zelfbewuste zekerheid bewaard, dat voor de Duitschers met hun romantiek en hun neiging tot het reglementeeren, dóórsnijden of verwazen van al het geestelijke, tot het theoretiseeren over het onbewuste leven, waaruit de Kunst *onbewust* groeien moet, juist zoo oneindig moeielijk te bereiken is. Dubbel moeilijk nu hun arbeid aan het nieuwe kunsthandwerk gelijktijdig valt met den groei van het rijkwordend ploertendom, welks gunst er voor gezocht wordt

Het Duitsche volk heeft de menschheid zóóveel gegeven, dat het zijn « kulturelle Bedeutung » geacht mag worden te hebben bereikt, óók al blijft de nabloei van Holbein en Dürer ganschelijk achterwege en al geeft het in de architectuur en het kunsthandwerk van dezen tijd der wereld geen voorganger.

Maar begrijpen de Duitschers dat heel hun geestelijk-artistieke beschaving eene zuivering behoeft, onder den invloed van de voorname tradities, door óns bewaard, laten zij dan ook eerlijk genoeg wezen te bekennen, dat zij dáarin *ons* te volgen hebben, en dat wat de Germaansche stam in schilderkunst beteekend heeft en in moderne bouw- en sierkunst de wereld nog geven zal, zal moeten komen onder de vlag van *Nederland.* — Geen « *Gross-Deutsche* », maar een *Groot-*

Nederlandsche cultuurtaak. Immers wij hebben de kleurgave, en de tradities, en de voornaamheid, die zich niet aanstelt, noch aan het uiterlijk der dingen zich vergaapt, en in deze kunsten dat diep-innerlijke van een heel zuiver doorvoelde emotie.

Het gaat hier om heel wat hoogers dan een nationale ijdelheid. Het gaat hier om het wezen der nieuwere Germaansche kunst, waar zonder zij waardeloos blijven zou voor heel de menschheid.

Als Nederland zich nu in de armen van Duitschland werpen zou, beteekende dit voor ons en heel de wereld een teruggang. Wil Duitschland ons volgen, het zal een zuivering worden, en dus een vooruitgang.

Daarom is er hier geen keus.

L. Simons.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

UIT GENT



GUSTAAF VAN AISE ❧ GEB. TE GENT DEN 24 OCTOB. 1854, † ALDAAR 20 JULI 1902 ❧ Een droevige gebeurtenis heeft de kunstwereld getroffen. Gustaaf van Aise is gestorven, een paar maanden geleden, in de volle kracht van zijn jaren en van zijn talent, — maar helaas na wat al strijd, wat verdriet, wat ontberingen en ellende zelfs, die er niet weinig toe bijdroegen om dit meer nerveuse dan krachtige gestel te ondermijnen en te verwoesten. Die flinke en degelijke kunstenaar werd niet aangemoedigd zooals hij het verdiende. In dezen tijd van maak- en flikwerkers, impressionnisten of liever nog van momentaneïsten en ephéméristen — was van Aise een der weinigen die nog aan «groote Kunst» durfden doen, en grootsche, voorname doeken durfden aanvatten, breed en stevig van behandeling, weidsch van opvatting — maar uiterst moeielijk om aan den man te brengen. Zonder overdrijving mag men zelfs beweren, dat na Leys en Jan van Beers in zijn vroegste werken, er in België geen zoo kranige historiestukken meer geschilderd werden.

Van zijn optreden af, rond 1875, heeft van Aise de belangstelling gaande gemaakt door zijn hooge verdiensten van teekening en samenstelling — vooral in zijn *Sint Lieven een Blinde genezende*, met een groot aantal figuren vol leven en beweging, waarin niets conventioneels of theatraals te bespeuren is. Alleen de kleur liet nog te wenschen over, en onderging de invloed van het doodsche grijs en groen van Bastien Lepage, te dien tijde erg in de mode.

Van Aise heeft lang te Parijs gewoond, waar hij zelfs een tijd lang met van Beers en Jef Lambeaux één atelier gebruikte. Te Parijs schilderde hij zijn *Lodewijk XI en Olivier le Daim* en zijn *Quinten Massijs*, vooral merkwaardig door het karakter en de uitdrukking der koppen. In dit tweede stuk vooral was de moeder van Quinten vooral met een haast middeleeuwsche vroomheid behandeld, die aan een van Eyck of een Memlinc deed denken. Toch was de kleur nog koud en onvoldoende. Hetzelfde geldt voor de volgende stukken, van 1879 tot 1881 tentoongesteld . *de schilder Key het portret van den Hertog van Alva voltooiende, Jesus en Magdalena, de barmhartige Samaritaan*, enz.

In 1880 keerde van Aise naar België weer. Met de lucht van het vaderland vond hij algauw het schitterende koloriet weer, waarmee Vlaanderen haast al haar kunstenaars begiftigt, die onder zijn hemel geboren worden. Maar om hooger volmaaktheid, grooter kracht en kunde te verwerven, ondernam de kunstenaar een reis naar Italië en Spanje. Daar bewonderde hij vol geestdrift de reuzen: Michelangelo, Leonardo, Tiziano en Velasquez.

In 1883 keerde hij voor goed weer, en vestigde zich te Gent, zijn geboortestad. Talrijk zijn de verdienstelijke werken, welke hij in dien tijd voltooide; vermelden we zijn *Zondagavond*, de *Vaandrig*, de *gele Ruiter*, het *Kind met de Duiven*. Van toen af werd hij even knap kolorist als stijlvol teekenaar. Verder schilderde hij portretten, waaronder vele van waarlijk meesterlijke behandeling, b. v. die van den musicus Karel Miry, van den Heer en Mevr. Hobé, van

KUNST-
BERICHTEN
UIT GENT



† GUSTAAF VAN AISE

Z. M. Leopold II, van den graaf de Merode, enz. Toch bleef hij steeds uitmunten in de historieschildering, in bijbelsche of legendarische onderwerpen. Zijn *Maria met Jesus en Johannes*, zijn *Peter de Heremijt de eerste kruisvaart predikende*, zijn *Salome*, zijn *drie Monniken*, zijn *Legende van St. Maarten*, zijn *Jacob van Artevelde*, zouden volstaan om hem de eerste plaats te doen toekennen tusschen onze beoefenaars van « groote » kunst.

De dood heeft hem neergeslagen op het oogenblik dat het Staatsbestuur hem eindelijk een belangrijke bestelling ging doen en dat er spraak was een van zijn groote historische stukken voor het Brusselsch Museum aan te koopen. G.E.



UIT DEN HAAG

UIT DEN HAAG



PULCHRI STUDIO ANTONIO MANCINI 25 JULI - 26 AUGUSTUS De waardeering der Hollanders voor Mancini ging vooral uit van *Het zieke Kind*, en men vond in andere schilderijen kwaliteiten die het bijzondere dat in deze schildersfiguur stak, aanstonds deden aanvaarden. Maar nog altijd verheffen zich stemmen voor en tegen den schilder op eene wijze waaruit blijkt dat niemand afdoende weet te constateeren in hoeverre dit werk recht van bestaan heeft.

Het is misschien niet onbelangrijk voorloopig éenig licht te verschaffen in zooverre als deze rubriek dat toelaat.

Met schoone juistheid en helderheid voor het besef heeft Hegel voor altijd neergeschreven deze uitspraak : » ..... das Schöne hat sein Leben in dem Scheine ». Het materiaal der schilderkunst is het licht en donker, dat zich in kleuren kenbaar maakt ; haar middel is de kleurstof, eene materie die hier het best den schijn opwekt, daar zij zich in de orde der verschijnselen als van zelf en het eerst opdringt, en dus het « aangewezen » middel is. Mancini verlaat niet alleen het procedé gedeeltelijk zooals dat, door de traditie geijkt, alle schijn van opgedrongenheid verloor, waar hij glas, metaal, pluis van touw, enz. gebruikte, maar hij trachtte « werkelijke » schaduw te geven door 't aanbrengen van hoogsels, terwijl dikwijls glans en schijn van metaal, glaswerk, enz. werden nagebootst (?) door 't aanbrengen dezer stoffen zelf. Vertradt de werkelijkheid hier de schijn ? — Men vergete niet dat een schilderij op eene afstand als eenheid overzien worde, dat daarnaar de deelen gevoegd zijn en dat hiernaar de waarheid der voorstelling te meten is. Daar waar ons gevoel (verondersteld dat dit juist zij) ons waarschuwt, ligt de moeilijk te bepalen, niet te overtreden grens.

Dan is in verband met Mancini's werk op te merken dat de z. g. tijds-aanschouwingskunsten in onzen tijd overheerschende zijn. Zoo is er in de kunst van Mancini ook veel overeenkomst in wezen met de mimische kunst, eene soort die vroeger in zijn land veel levenskracht bezat, en die ter uitbeelding, als middel, (o. m.) het menschelijk lichaam gebruikt. De geestes-attitude van den mimischen kunstenaar heeft de meeste overeenkomst met die van den plastischen. Dit verklare in het verband der evolutie-verschijnselen in de kunst, ten deele en eenigszins de vreemdsoortig



† TACO MESDAG.

gevonden werkelijkheidszin van den kunstenaar.

Verder is in verband met het voorgaande, dit altijd of veelal over 't hoofd geziene op te merken, dat Mancini *wisselende* hartstocht gaf en dat hij dit als schilder in een moment moest weergeven. Dan wijzen we (kortheidshalve) nog even, en nog steeds in verband met het voorgaande, op het « beweeglijke » van zijn kleurenwerking, welk verschijnsel evenals die bij de schilders van het plein-air geen moeilijke verklaring zoude vinden.

Met dit alles is deze kunstenaars-figuur eene opmerkelijke verschijning. Het aandoenlijke schilderij *Het zieke Kind met de gele bloem* plaatst ons in een sfeer van visionnaire verrukking waar in de verwoesting de geboorte wordt gezien, en hiermee geeft de schilder een levensbeeld waarvan de universeele beteekenis samengaat met eene helderheid van betoog, die in de andere werken minder benaderd wordt. Dit andere werk geeft m. i. eenigszins een beeld van de troebelheid der huidige Romaansche beschaving en hoewel 't voor ons een moeilijk werk zou zijn hetwelk licht onzuivere resultaten zou opleveren, om in te gaan op de levenssfeer van Mancini's figuren, wijl ons de kennis van zijn land en daarmede die van het materiaal waarmee hij de Idee vertolkt te zeer ontbreekt... is toch wel op te maken dat zijn figuren wel individuen zijn, maar minder karakters en dat hij deze over 't geheel allerminst levens tot een type weet te verheffen. Hij is minder universeel, minder diep en minder dichterlijk dan de Barbizonners en de groote Hollanders; de veelheid van zijn kennis is, bij die van dezen, vooral bij die van de laatsten vergeleken, wel wat gering, en wordt de schijnbaar prachtvolle figuur van dezen Italiaan ook niet wat armelijk, te zeer uiterlijk van tooi, bij de overstelpende rijkdom van innerlijkheid van onze eigen kunstenaars? In het mom van een bedelaar versteekt zich ten onzent meer dan één koning.



TACO MESDAG GEB. 21 SEPT. 1829 † 5 AUG. 1902 Evenals de zeeschilder was ook Taco eerst in den handel en wijdde zich pas op reeds bejaarden leeftijd gehéel aan de kunst. Hij was altijd een kunstminnaar, die vroeger met zijn broer dezelfde leermeesters heeft gehad; die terwijl hij nog in den handel was, reeds kunstschatten verzamelde en zoo langzamerhand met veel smaak eene prachtige collectie: werk van de groote Fransche en Hollandsche meesters, antiquiteiten, oud tapijtwerk, oud-Delftsch, enz. bijeengebracht tot een geheel van omgeving, die men als de spiegel van zijn persoonlijkheid zou kunnen beschouwen. Hij had het karakter der Noorderlingen: gesloten en niet zeer voor het uiterlijk vermaak toegankelijk, terwijl de lust tot heldere correctheid door zijn vroegere werkzaamheid kan versterkt zijn. Iemand, die achter eene schijn van onbewogenheid een teer gemoed, dat hij zeer kwetsbaar wist, verborg en eene innige belangstelling voor alles wat buiten hem zelf stond. Eens toen men te kennen gaf dat men hem wel onkundig dacht van het gewone wereldsche verloop, kon Mevr. Mesdag (-van Calcar) verzekeren, dat zij hem beter dan de meesten op de hoogte wist. Klopte men

bij hem aan om steun, dan hielp hij op zoo'n kiesche en bedekte wijze dat soms zijne huisgenooten van deze daad zelfs niets vermoedden. Met zijn broer was hij, zooals men dat noemt, een van de steunpilaren van Pulchri en op deze wijze droeg hij, de beteekenis van een genootschap als dit voor de kunst beseffende, ook weer tot den bloei van deze laatste bij.

Hij had ook, wat de physionomie aangaat, wel iets met den zee-schilder gemeen De karakter-overeenkomst is bij alle verschil toch duidelijk. Zocht de een zijn onderwerpen aan de zee, in welks wisselende verschijning zich gedurende zijn kunstenaarswerkzaamheid een wereld weerspiegelen zou, de ander voelde zich evenzeer getrokken tot de vlakke noordelijke heide : de witgewolde zee, met haar wisselend en verschietend licht aan den einder en hare stillere en aandoenlijker melancolie. En hier, waar hij eveneens ruimer kon adem halen, terwijl de wereld toch in zijne verbeelding leefde, vond hij de motieven tot weerspiegeling zijner gevoelens. Hij is niet in en met zijn vak gegroeid, maar heeft als «kunst» minnaar het verloop der schilderkunst gedurende eene periode gevolgd, zoodat het den «natuur» minnaar (ook in zijne kunst blijft hij in eenvoud zeer dicht bij de natuur, zoodat zijn werk hierdoor eenigszins episch is), in wien een opmerkelijk talent sluimerde, niet *te* moeilijk was die kwaliteiten te ontwikkelen die hem zijn goede naam in de kunstwereld spoedig zouden verzekeren.

H. D. B.





H. J. HAVERMAN



EN twintig of vijf en twintig jaar geleden kwam, te gelijk met de heerlijke opbloei der Haagsche School, een heele generatie van schilders aan, die, gevormd onder de kundige en conscientieuse leiding van den voortreffelijken schilder A. Allebé, hoogleeraar en directeur der Rijksacademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam, wiens fijne beschaving op een heel geslacht van jongeren een stempel heeft gedrukt, al heel spoedig blijk gaven dat zij, liever dan in het sop der groote Haagsche meesters mee te varen, een eigen, onafhankelijken weg zochten, ieder naar hun aard. De meeste hunner waren dan ook figuurschilders, hetzij door neiging, hetzij door de positieve en vaste opleiding die zij ontvangen hadden. Ook kan het wezen dat de vorming van een talent in een stad als Amsterdam — en enkelen van hen waren Amsterdammers — waar de verhoudingen grooter zijn, de lijnen positiever en de menschen dikwijls marquanter, hiertoe aanleiding geeft; zooals het ook is dat de richtingen zich daar feller afbakenen, dat de bewogenheden der maatschappij, zoowel geestelijke — men denke aan de *Nieuwe Gids*-beweging die van daar uitging — als materieele, daar sterker gevoeld worden, terwijl het cosmopolitischer den Haag, in een blanker atmosfeer, onder het staag gekabbel der zee, de hoeken spoediger afrondend, voor het contemplative landschapschilderen, al sinds Potters dagen de aangewezen plaats was. In ieder geval in deze generatie kan men al de stroomingen, tegenstroomingen, de acties en reacties, al de tegenelkaar indruischende idealen, waarvan het eene zoekt vorm te geven aan zijn bewondering voor de schoonheid van vroegere tijden, het andere tot aanschouwing zoekt te brengen het ongrijpbare geloof der twijfelaars van dezen tijd en weer een ander zijn ideaal gericht houdt op een altijd wijkende toekomst van gemeenschapskunst, terwijl daartegenover het intellectualisme een steeds sterker uitgesproken persoonlijkheid in den mensch zoekt, een portretkunst, waarvan men de prototype kan vinden in die tijden, waar de gemeenschap van



H. J. HAVERMAN : PORTRET VAN JACOB MARIS (schilderij).

godsdienst en maatschappij in het koele licht der Renaissance eindigend, het individu meer naar voren komt. Intusschen zoo het gemeenschapsideaal lachender is, zoo is voor den portretschilder van heden het scherpe naspeuren van het persoonlijke in aangezicht of houding ook weer te beschouwen als een soort reactie, of liever als een opneming van die zijde van het leven, welke de meer picturale meesters van de zeventiende eeuw zoowel als die der negentiende, ter zijde hebben gelaten. Toen Ary Scheffer, lang nadat deze groote schilder reeds algemeen beroemd was, van uit Parijs het Mauritshuis bezocht, achtte hij, bij alle bewondering voor die meesters, met de volle erkenning van wat hem bij hun vergeleken ontbrak, zich gelukkig dat deel van het leven opgenomen te hebben, dat zij ongebruikt lieten liggen.

H. J. HAVERMAN :

TOEWIJDING (aquarel).

Eigendom van den H. G. Sues — Maison Artz, den Haag.





H. J HAVERMAN : PORTRET VAN J. H. KRELAGE TE HAARLEM (schilderij).

Dit gedaan te hebben tegenover de groote Haagsche school, is het oorspronkelijke van artiesten als Derkinderen, Toorop, Veth, is ook het persoonlijke van Haverman.

H. J. HAVERMAN



Haverman dan, is, en acht zich, ofschoon met een tusschenperiode op de teekenacademie te Antwerpen, geheel de leerling van Allebé. Begaafd met een ontzettende werkkracht, die men beter wilskracht kon noemen, begon Haverman met knappe, veel belovende, maar naar den trant, wat droge studies te maken. De Vereeniging tot Bevordering van Beeldende Kunsten bezit een naakt figuur van hem, dat voor zijn werk van dien tijd zeer karakteristiek is. Wat later, vrij

gelaten uit een geserreerde leiding, kwam Haverman van een reis naar Spanje en Algiers met kleurige studies, impressies, enkele schilderijen ook, voor den dag; goed, enkelvoudig en krachtig werk, als men verwachten kon van een zoo viriel talent, zonder evenwel daar die formule gevonden te hebben waarin hij het leven zou uitdrukken, zonder daar, hoe oprecht hij het vreemde land ook aanzag, te geraken tot de herkenning van zijn eigen persoonlijkheid : een drang tot karakteriseeren van het individu, tot critisch worden toe, waarvan de consequentie het portretschilderen is.

Een portret! Dat wil bij hem niet zeggen een schilderachtig poseeren en drapeeren van zijn model, niet de een of andere kleurschikking, hoewel hij den laatsten tijd ook hiertoe geraakt, — maar voor hem is het een zich verdiepen in het karakter, een zich inleven in de gedachten die zijn model bezig houden, critisch, niet in den ontkennenden maar in den herkennenden zin. Het is een opzoeken van de uit de gedachten en voelingen ontstane plooien, rimpels, eigenheden, een bestudeeren van de houding, een accentueeren van de trekjes om mond, neus en oógen, zoolang tot hij het raadsel van het gelaat opgelost heeft, en onderstrepen kan, zoodat zijn beste portretten een verheldering van den persoon geven.

Toch troffen zijn eerste portretten ons — Haverman woont niet te vergeefsch in den Haag, — meer door de franchise der direct op het model bestudeerde kleuranalyses dan door een scherp vastzetten in omtrekken of lijnen. Wij herinneren ons een portret van dr. v. D. dat in het weergeven van het blanke en blonde even sterk was als in het weergeven van de typische structuur van den kop. Door dezelfde franchise trof het waterverfportret van den kunstschilder Richard Bisschop, waarvan het principe wel degelijk de kleur was en de lust tot maken van dit portret naar alle waarschijnlijkheid de kleur tot begin had. En ook nu zien we portretten en van zijn beste, waar de kleurcombinatie, zij het de sobere van een warm bruin tegen ivoor, met vasten zin is doorgezet en, zoo we het paarlemoerige dezer eerste portretten niet meer terugvinden in de latere, zoo is er in deze nieuwe kleurcombinatie iets voornamers. Het treffendste voorbeeld van deze wijze is in het jong meisjeskopje dat onlangs in Pulchri-Studio geëxposeerd was. De kracht van den teekenaar die Haverman is, deed zich hier meer voelen dan dat men die wel zag, en het schilderen van het ivoorige wit van het gelaat verweekte dit geenszins, maar bevestigde in het vaste schilderen, in de voornaamheid van voordracht, de trotsche houding. Maar wat in de eerste portretten ook zich reeds dadelijk uitsprak was een verdieping in het karakter, een zekere strakheid, een altijd door weloverlegdheid, een volhouden van de formule, dat wil zeggen een zich nooit laten meeslepen door het impressionisme, een

het niet te gewaagd aan te nemen dat Hop in die drie jaren zijner rustige inwoning te Amsterdam, in het groote, kalme huis op de Heerengracht vaak zijn vrienden (die hij vele en goede bezat, onder de aanzienlijksten des lands) heeft te gast genood en meer of min luisterrijk feest gevierd.

De bekende schoonheid der gastvrouw, de « fraaie gestalte en majestueuze presentie » van den gastheer, met « zijn vrolijk gemeenzaam en buigzaam karakter ten eenenmale bevrijd van hoovaardij en inbeelding » [1] maakten het echtpaar Hop bij uitstek geschikt tot zulke doeleinden, als vroolijke schitterende feesten, en sedert Mr. Hendrik Hooft hier den Engelschen gezant ontving, had dus het huis aan pracht en aanzien niets verloren.

Heinsius, de raadpensionaris, heeft hier ongetwijfeld vaak zijn goeden vriend Hop bezocht en menig gesprek over de staatkunde des lands en die van Amsterdam is in deze vertrekken gevoerd, eer men tot langdurig en copieus tafelen zich nederzette.

Evenwel, na 1696, toen Hop juist tot schepen der stad gekozen was, ving het gezantschapsleven weder aan met een nieuwe zending naar de kleinere Duitsche Staten en naar Weenen, tot hij, in 1700 vandaar teruggekeerd, als thesaurier-generaal werd benoemd en in den Haag moest gaan wonen.

Het leed echter tot 1705, na den dood van Isabella Hop, eer het huis te Amsterdam verkocht werd. Kan het zijn, dat Isabella, reeds ziekelijk, daar met hare kinderen voorloopig is blijven wonen, omdat Hop, ook in deze eerste jaren van zijn thesaurier-ambt, nog vaak uitlandig was?

Vast staat dat hij, weduwnaar geworden, in 1705 door een gemachtigde het huis doet verkoopen, waartoe hij, als « boedelhouder » der goederen zijner vrouw ten bate der minderjarige kinderen, het recht had.

En van nu af gaat het gebouw in eigendom over aan familiën, welker leden, schoon bijna onafgebroken ambten bekleedend in de stedelijke regeering en meetellend onder de aanzienlijkste geslachten van Amsterdam, echter van aanmerkelijk minder historisch belang zijn, dan de beide mannen, die het huis bouwden en het eerste bewoonden.

Eigenaar wordt thans, in 1705, de heer *Jean Deutz* voor de som van *f* 48.500 en 53 jaren lang is het aan de familie Deutz gebleven.

De heer *Jean Deutz*, eerst onlangs door aankoop heer van *Assendelft* geworden en daardoor lid der ridderschap van Noord-Holland, was Schepen en raad der stad Amsterdam. Uit zijn huwelijk met *Maria Boreel* had hij drie kinderen, *Isabella*, *Gerard* en *Willem Gideon*,

waarvan de tweede tot den zeedienst werd opgeleid [1], terwijl de laatste zijn vader in diens zaken en waardigheden zou opvolgen. Vijftien jaar heeft de heer *Jean Deutz van Assendelft* het huis op de Heerengracht bewoond tot 1720, zijn sterfjaar. Zijn echtgenoot overleefde hem nog drie jaar en met haar verdween het tweede geslacht, dat in het huis had geleefd.

Bij de boedelscheiding tusschen de kinderen werd het huis aan Isabella, Gerard en Willem Gideon in gemeen eigendom toebedeeld. Doch Isabella stierf spoedig te Leiden en Gerard was veelal op zee.

Zoo kwam het dat Willem Gideon, na het kinderloos overlijden zijner zuster in 1736, met zijn gezin weer de woning betrad, waar hij zijn jeugd had doorgebracht.

Hij was zeker wel een gewichtig koopman, raad, schepen en later (in 1748) ook burgemeester der stad Amsterdam. Den gevel van zijn huis liet hij, naar den toenmaals heerschenden stijl, versieren op de wijze, gelijk die zich thans nog bevindt [2] en ook aan de innerlijke ornamentiek der kamers zal hij wel veranderd hebben, al bleef de verdeeling dezelfde.

Als koopman schijnt het Willem Gideon echter — misschien tengevolge van den toenmaals over geheel westelijk Europa woedenden Oostenrijkschen Successie-oorlog — niet voordeelig gegaan te zijn. Ten minste, toen hij stierf achtten zijn erven het geraden de nalatenschap slechts onder beneficie van inventaris te aanvaarden, benoemende *Arend Rutgers*, koopman, schoonzoon van den overledene, om diens zaken te liquideeren en den boedel te beredden. Uit krachte van die volmacht verkocht Rutgers in 't jaar 1758 huis en stalling aan de Heerengracht voor *f* 83.000 aan den heer *Frederik Berewout.*

Van 1758 tot 1800 zijn nu de Berewouts eigenaars en bewoners. Eerst de heer *Frederik Berewout* tot zijn dood in 1777, vervolgens zijn dochter *Isabella* — aan wie het huis bij de boedelscheiding wordt toebedeeld — met haar echtgenoot *Mr. Paul Hurgronje.* Kinderen hadden zij blijkbaar niet en toen Mr. Paul Hurgronje in 1796 gestorven was (hij had zijn vrouw negen jaar overleefd) gingen *Isabella's* bezittingen over aan haar zuster *Margaretha Clara*, weduwe van den heer *Jan Backer*, die nog drie jaar in het huis heeft gewoond.

Hare erven, kinderen uit haar eerste en tweede huwelijk, verkochten in 1800 voor slechts *f* 35.000 huis en stalling aan den heer

[1] Er staat van hem vermeld dat hij als zeekapitein in Staatschen dienst een naam verwierf in den strijd tegen een Saleeschen zeeroover (1737).

De Jonge. Geschiedenis van het Zeewezen. Dl IV, bl. 160.

[2] Dit kan ook tijdens het leven van *Jean Deutz* gebeurd zijn. Er blijkt alleen uit het bekende werk van *Caspar Philips*, (dat in 1745 verscheen), dat de gevel toen reeds de tegenwoordige gedaante had. De verandering moet dus in de eerste helft der 18e eeuw zijn voorgevallen.

H. J. HAVERMAN
GELUK (lithografie)





H. J. HAVERMAN : PORTRET VAN MEVROUW BROERS VAN BEUSEKOM (schilderij).
Eigendom van den H. Edmée Broers, den Haag.

vasthouden van de teekening, zij het ook dat deze niet die scherpte van waarnemen bevatte, welke wij later in zijn met krijt geteekende portretten zouden bewonderen.

In een teekening met zwart krijt, kan de indruk onverzwakter weergegeven worden, de opvatting van het modellé is daar vrijer, kan wisselen naar den aard van den te typiseeren kop; zij kan volstaan met een contour, met het even aanzetten der schaduw, met een uitvoerig modellé, eenvoudig, geestig of gewild al naar de lust van den schilder is. Dat deze kritische wijze van zien bovenal karakterkoppen, of zoo dit wat wijdsch is, wetenschappelijke specialiteiten vordert,

volgt van zelf. Door het aanhoudend, ik zou haast zeggen gedwongen teekenen van menschen die zich op een of ander gebied onderscheidden, heeft dit vermogen van scherpzien zich bij Haverman nog versterkt, en niet alleen dit, maar in het bestudeeren van zijn model en face en en profiel, dus uit de aanhoudende analyses der wezentrekken, uit de vrije behandeling die het krijt geeft, weggooiend de eene manier om naar den aard van den kop, een nieuwe formule te vinden, verrijkt met heel wat ervaring en vele menschenkennis, was het dezen artiest dan ook gegeven de synthese te puren, die zijn profiel van van Deyssel is. Want waarlijk, meer karakterverdieping, zuiverder vorm, meer stijl kan in een contour dat ons bij wijlen doet denken aan een medaille, niet gegeven worden, terwijl toch de levendigheid van expressie, op de teekening zelf verhoogd, met een tikje kleur op de bloem in het knoopsgat, den fat releveert die den persoon van den grooten stylist van onzen tijd kenmerkt. Kon men de formule waarin Haverman de persoonlijkheid van van Deyssel synthetiseerde, vergelijken met een Italiaansche munt, zoo staat die van den Leidschen hoogleeraar prof. van de Sande-Bakhuyzen, wiens onregelmatige kop niet in een contour vast te zetten viel en wien de schilder in ongewilde spontaniteit, gegrepen heeft in een zwerm van strepen als sabelhouwen, waaruit de oogen klaar en levendig naar voren tintelen, — daar, als een volzin van Busken Huet : raak, geestig en lenig van bouw. Tot de beste behoort ook het geteekende portret van Dr. Frederik van Eeden, wiens niet gemakkelijk te lezen physionomie door dezen portretschilder al heel gelukkig gedéchiffreerd is; behooren ook onder meer de eenvoudigere van Jhr. Schorer, van Louis Bouwmeester, de picturaler in het vierkant staande van den oud-minister Borgesius en het lithografische portret van Nicolaas Beets. Het zijn deze portretten die vooral den naam van Haverman gemaakt hebben, of juister die, waarin zijn persoonlijkheid zich het sterkst bevestigd heeft.

Maar er is nog een andere zijde aan het talent van dezen artiest. Door zijn lijnexpressie in de beschermde geste, waarin de moeder het kind omvat houdt, heeft hij een nieuwe zijde van het moederschap tot aanschouwing gebracht. Er is hartstocht in deze bescherming, hartstocht in dat gebaar van één zijn moeder en kind, in de omarming. De hand waarmee zij het kind vasthoudt is niet de geslotene der Madonna, die alleen de toppen der vingers aandrukt tegen het kind ; zijn handen geven de greep weer, waarmede de moeder het kind aan zich vastklampt, nooit gerust in het weten van den machtigen vijand der moeders die nimmer slaapt, die rond waart om de levens der wankele kleinen ; het is de moeder van een nieuwere levensopvatting, waarin het geloovige berusten niet langer past, waar de oude dankbaarheid der kinderen aan hunne ouders voor het hun

H. J. HAVERMAN

BAKER EN KINDEREN (aquarel)

Eigendom van Mr. S. van Houten, den Haag.



H. J. HAVERMAN :
MOEDERSCHAP (lithografie).



geschonden leven omgekeerd wordt en de moeder in haar dienende liefde aan haar kinderen als vergeving schijnt te vragen voor een leven, waarvan zij niet weet of zij de macht zal hebben om het gelukkig te maken. Maar hij geeft ons ook oogenblikken te zien vol moederweelde, oogenblikken waarbij zij bezig is met die intieme zorgen voor het kind, waarin elke moeder, de eenvoudige van hart, de ongeruste en de denkende ten allen tijde behagen schept. Van deze eerste soort is de lithographie indertijd in de Kroniek verschenen, in de lijnexpressie wel de treffendste; maar ook die moeders zijn waar en gevoelig weergegeven waar zij, rondwandelend door kamer of tuin, hun gezicht verbergen in de poezelheid van het kind, terwijl de lange rythmische lijn der vrouw in het fijne decor van een stadstuintje : een stuk gazon en eenige heesters, een stamroos in lichte kleuren buiten, hetzij in een donkerder gamma binnen, in die intieme houding, die men alleen in het huiselijk leven kan opmerken, zich beweegt. Deze teekeningen onderscheiden zich door fijne kleurschikking, iets van geel tegen een fijn groen en het blank van schelppaadjes of ook, en het is dan binnenshuis, een meer gedragen toon, waarin de lijn van het figuur gesteund worden zonder zich geheel op te lossen. Typische bakers ook, rimpelig het gezicht in provinciale kleederdracht met de stijf geplooide schort, in den tuin op een zonnig plekje het kind ronddragend in dien wiegenden gang hun eigen. In deze aquarellen vertoont Haverman zich geheel de leerling van Allebé, volgehouden de behandeling in alle hoeken evenzeer of het de rozenstruik, het grasveld, het wandelpad of de figuur zelf is, zijn deze in zijn beste momenten door hun weloverwogenheid, van een bizondere zuiverheid.

Het schijnt dat de meeste artiesten van beteekenis zoo om en bij de veertig jaar — Haverman werd in 1858 geboren — de een wat vroeger, de andere wat later « er zijn. » Wij willen gelooven dat dit de werktijd is waar de schilder versterkt in zijn persoonlijkheid, intenser geworden in zijn grondeigenschappen, stelliger in de herkenning zijner gaven, een nauwer cirkel om zichzelf getrokken zal hebben. De kracht van een persoonlijkheid zit toch in zijn neigingen, niet daar tegenin. Gelukkig de artiest die deze kracht in zichzelf ter rechter tijd herkennen mocht.

G. H. Marius.





DE TENTOONSTELLING DER VLAAMSCHE PRIMITIEVEN TE BRUGGE (Slot)

VII.

DE TENTOONSTELLING DER VLAAMSCHE PRIMITIEVEN TE BRUGGE



ET den volkomen val van Brugge als handelsstad in het midden der xv^e eeuw, verdwijnt ook voor haar de suprematie op kunstgebied. Antwerpen heeft tot zich geroepen den rijkdom en zoo gaat ook tot haar de kunst.

Tot de pleiade der groote meesters der Brugsche school behoort nog een schilder die in deze tentoonstelling door een zestal paneelen vertegenwoordigd is en dien men niet — om eenigszins de chronologische orde te volgen — had moeten verwijzen tot den versten hoek der laatste zaal. Ik bedoel namelijk Hieronymus Bosch, alias van Aken. Met hem verschijnt de gekke, ontbonden fantasie in onze Vlaamsche kunst. Waar van Eyck het nauwkeurige zag in het gelaat, Memlinc het verhevene, daar ziet hij de caricatuur. Het volk dat in zijn *Ecce Homo* (137, L. Maeterlinck, Gent), voor den gegeeselden Christus staat en in zijn *Christus met het kruis* (285, Société des Amis du Musée de Gand), den Heiland begeleidt, kenmerkt zich door allerlei vreemde tronies. Het zijn menschen die opzettelijk « muilen trekken », en verder zien we hoe Breughel, die in dit genre zijn opvolger is, van hem verschilt. Een *Bekoring van den H. Antonius* (287, Cels, Brussel) en *Diableries* (289, C. L. Cardon, Brussel), die twee navolgingen zijn van tafereelen van Bosch, geven staaltjes van zijn gekke fantasie in het verzinnen van allerlei onmogelijke tooneeltjes, waar naakte personages zich in de dolzinnigste houdingen vertoonen.

Een echte veropenbaring in deze tentoonstelling is de verzameling van een aantal werken rechts en links verspreid, hier toegeschreven aan Mostaert, daar gekend onder den naam van *Meester der Mater Dolorosa*, elders zonder attributie, en die, nu zij naast elkander staan, een onbetwistbare verwantschap laten blijken.

Steunend op enkele teekens van analogie met de school van Geraard David en ter andere zijde op de omstandigheid dat Geraard David een leerling had, Adriaen Ysenbrant die door Sanderus als een schilder van groot talent vermeld wordt, is men deze reeks werken aan dezen laatsten meester gaan toeschrijven. Daar geen enkel echt werk van Ysenbrant gekend is, is deze attributie zeer gewaagd en daarom blijft zij ook zeer betwistbaar. Zoo zal de benaming van : *Meester van O. L. V. der 7 Weeën*, (beter dan *Meester der Mater Dolorosa*) de beste blijven.

Het typische werk dat aan dezen schilder de vermelde benaming verleende is een luik uit de kerk van O. L. V. te Brugge, voorstellend de *Moeder Gods in een nis omringd door zeven medaillons met de zeven Weeën van Maria* (178). Vroeger vormde dit paneel met een ander stuk uit het Museum van Brussel voorstellend de begiftigers *Joris van de Velde en zijn vrouw Barbara Le Maire met hunne kinderen en beschermheiligen* (179), een tweeluik, nu tijdelijk weer gereconstitueerd.

Een diepe indruk maakt de Moeder Gods in haar nis : haar somber kleed doet het sober behandeld gelaat, vol aangrijpende droefheid sterk uitkomen, alsook de fijne handen, saamgevouwen liggend in den schoot.

De kunstenaar ziet met heel andere oogen dan zijn voorgangers : onder den invloed der Italiaansche Renaissance brengt hij in zijn schilderijen de Renaissance bouwmotieven, die Lanceloot Blondeel later zoozeer zal overdrijven. De details zijn met groote nauwkeurigheid uitgevoerd — zoo de zeven medaillons, zoo ook het landschap — maar de aangezichten, vooral die der begiftigers, zijn plat, en de schilder maakt gebruik van zekere conventioneele penseeltrekken, zooals bijvoorbeeld een witte streep op den neus om er de meest uitspringende en meest verlichte lijn van aan te duiden. Ook de handen zijn niet meer met die nauwkeurigheid der vroegere meesters geschilderd, aanduidend de minste plooien in de vingers : hier is het een naast elkander plaatsen van verlichte en beschaduwde vlekken in een omlijning die bij den Meester der O. L. V. van de 7 weeën, zeer verzorgd en zeer juist is. Het is het einde der realistische primitieve en het begin der moderne impressionnistische techniek; van Eyck staat aan het eene einde, Frans Hals aan het andere en alle twee scheppen menschengezichten met veel uitdrukking door ver uiteenloopende middelen.

De invloed der Renaissance laat zich reeds treffend voelen en in het werk van den meester genaamd der O. L. V. der 7 Weeën, spreekt die invloed op een karakteristieke wijze uit een paneeltje voorstellend de *Heilige Maagd met het kind Jesus*, zetelend op een marmeren troon (152, Earl of Northbrook, Londen). Vroeger toegeschreven aan Memlinc (!!)

werd het door Waagen aan Jan Mostaert toegekend. De heilige Maagd heeft geen enkele trek van een bovennatuurlijk wezen; zij is droefgeestig, maar zooals het een gewoon mensch is en het Kind Jezus is een allerliefst mooi menschenkind, dat zijn moeder aan het vleien is. Was bij van Eyck in een dergelijk onderwerp alles waarheid, bij Memlinc alles passielooze edelheid, is hier alles mooiheid.

Brugge in haar verval telde nog eenige meesters — mindere goden — *Albert Cornelis*, *Jan Prevost*, *Lanceloot Blondeel*, *P. Pourbus*. Zij waren allen vreemdelingen — zooals Ysenbrant ook een vreemdeling was — die door de laatste stralen der dalende zon aangetrokken werden. Van Cornelis, een enkel werk, een *Kroning der Heilige Maagd* (170, St. Jacobskerk, Brugge), dat vooral belangrijk is om het proces waartoe het aanleiding gaf en dat bewees dat ook onze vroegere meesters — zooals later Rubens — zich druk lieten helpen door hunne leerlingen in het schilderen hunner tafereelen en het overigens openlijk bekenden.

Van Jan Prevost, een drietal *Laatste Oordeelen*, waarvan een enkel goed (167, Museum van Brugge) en een paar die men beter zeer hoog zou gehangen hebben in de plaats van de twee luiken (109, Museum van Brugge), voorstellend het eene een begiftiger met Sint Jan en een zeer belangrijken achtergrond : een haven, met schepen die men met de kraan aan het lossen is; het andere zijn vrouw en Sinte Godelieve, op een landschap met het kasteel van Gistele en een tooneel uit het leven der heilige. De edele houding der figuren, het welverzorgd landschap, de sobere kleuren, verraden een meesterhand en de attributie aan Jan Prevost zal te onderzoeken zijn wanneer deze twee mooie werken weer in het bereik van het oog komen.

Met Prevost reeds gevoelt men zich ver van wat wij conventionneel: *Primitieven* noemen. Met Lancelot Blondeel wordt die afstand nog veel grooter. Het tafereel wordt overladen met allerlei architecturale versieringen, zuilen, bogen, medaillons, een warboel van donkerbruine lijnen op gouden grond, waartusschen men het eigenlijke onderwerp moet zoeken.

Niet enkel de kunstprinciepen der primitieven zijn verloren, maar zelfs de stoffelijke zorg die de oude meesters gebruikten bij het vervaardigen van paneel en kleur, wordt verwaarloosd, en terwijl de van Eyck's en de Memlinc's nog glanzen als werden ze pas gisteren geschilderd, zijn de schilderijen van hunne volgelingen dof en zwart van kleur.

Met Petrus Pourbus werpt de Brugsche schilderschool hare laatste stralen uit. De schoonzoon van Lanceloot Blondeel gaat in zijne techniek nog eens terug tot de oude bronnen, vooral in zijne portretten, en als portretschilder, is hij een waardige voorlooper van van Dijck. Twee

ROGIER VAN DER WEYDEN :
PORTRET VAN PETER BLADELIN.
(Verzameling R. von Kaufmann, Berlijn).



meesterstukken bezit de tentoonstelling in de portretten van *Jan Fernagant en zijne vrouw Adrienne De Buuck* (299 en 300, Museum van Brugge), waarin de nauwkeurigheid der uitvoering en het weinig relief der figuren herinnert aan de eerste meesters, terwijl een zekere « elegance » in de houding, de aristocratische portretten van van Dijck voorspelt. Een merkwaardige reeks portretten vindt men ook in het luik van een triptiek, voorstellend de *Leden van het broederschap van het Heilig Bloed* (702, Broederschap van het Heilig Bloed, Brugge).

Twee zijner beste werken laten ons toe hem te beschouwen als schilder van godsdienstige onderwerpen : *Onze Lieve Vrouw der zeven Weeën met begiftigers Josse van Belle en zijn vrouw* (301, Sint Jacobskerk, Brugge), zoo diep indrukwekkend door de soberheid der uitdrukking in de figuur der Moeder Gods; en in zijn drieluik *Het laatste Avondmaal* (303, Sint Salvatorskerk, te Brugge), dat heel en al onder Italiaanschen invloed staat. Het zijn niet meer een reeks eenvoudige boeren die rondom de tafel zitten zooals in dat eigenaardig stuk (319, E. Delignières-Abbeville), het zijn academische figuren, die onder het kleed de vormen der spieren laten zien en die allerlei moeilijkheden van houding opleveren.

En treffende tegenstelling levert deze reeks schilders op, die gaat van den meester genaamd der O. L. V. van de 7 Weeën tot aan Pourbus, met de voorgaande pleiade van van Eyck tot aan David. Hunne schilderijen zijn een getrouwe spiegel van hun gemoed en van hun tijd. Wanneer ongestoord de christelijke godsdienst heerschappij voerde over de geesten van ons volk, wanneer de handel de weelde deed heerschen binnen Brugge, vertoonen de Brugsche schilders ons niets anders dan glorieuse Maagden in de heerlijkheid der moederschap en der zeven vreugden, en gedost in al den rijkdom die het Oosten op de Brugsche markt wierp. Maar wanneer de godsdienstige oorlog in ons land heerscht en de handel Brugge verlaten heeft, dan verschijnt op het paneel de Maagd der zeven Weeën; de rijke brokaten verdwijnen en worden vervangen door sombere mantels. Tijd en midden hebben hun zegel gedrukt op de werken der kunstenaars.

VIII.

Een enkel woord over twee meesters wier plaats in de geschiedenis der schilderkunst nog niet zeer klaar is uitgemaakt en die wel niet tot de Vlaamsche primitieven zullen behooren. De eene is de *Meester* genaamd *d'Oultremont*, de andere de *Meester* genaamd *der vrouwelijke halffiguren*.

De eerste ontleende zijn benaming aan zijn standaardwerk : *De afdoening van het Kruis* (270, Museum van Brussel), voorkomend uit de

familie d'Oultremont de Warfuzée. Prachtig van teekening, stuit dit paneel tegen de borst door zijn schreeuwende, weinig harmonieuse kleuren. Soberder van kleur is een heerlijk *Mansportret* (340, Museum, Brussel), dat wel van dezelfde hand schijnt te zijn.

De meester genaamd *der vrouwelijke halffiguren,* zoo geheeten door de Duitsche kunstcritici omdat de werken die van dezelfde hand zijn meestal vrouwelijke figuren vertoonen tot aan de lenden gezien. Vier exemplaren zijner werken van twijfelachtige echtheid werden te Brugge tentoongesteld, twee genrestukken : *Het Concert van drie musiceerende meisjes* (263, graaf Harrach, Weenen) en *Een schrijvend meisje* (205, E. Paeully, Parijs), en twee godsdienstige tafereelen : *Rust in Egypte* (264, P. & D. Colnaghi, Londen), en *Rust in Egypte* (266, graaf d'Ursel, Brugge).

De schilder vertoont in de twee eerste paneelen een lieflijkheid die weinig overeenstemt met het Vlaamsch karakter, terwijl in de twee laatste het landschap zeer nauw verbonden is aan de Vlaamsche kunst. De belangrijkheid dezer tentoongestelde werken berust hierin, dat we in den meester genaamd d'Oultremont een schilder vinden die waarschijnlijk Noord-Nederland niet verliet — en te Haarlem gevestigd was, — zoodat we op die wijze den treffenden invloed gewaar worden die ons midden op een schilder uitoefent, wanneer we de schilderijen van een Geraard David, óók een Noord-Nederlander, vergelijken bij die van voornoemden meester, — terwijl het vermoeden dat de *Meester* genaamd *der Vrouwelijke halffiguren* een Vlaming is, ons doet zien wat een Vlaming wordt wanneer hij zich op vreemden bodem gaat vestigen. Geraard David leerde bij ons de prachtige harmonie der kleuren; de meester der vrouwelijke halffiguren behield zijn kleur maar verloor zijn kloeken aard om die te vervangen door een zeker manierisme, een zekere verwijfdheid, eigen aan het Fransche karakter.

IX.

Terwijl met Geraard David te Brugge de reeks groote meesters eindigt, ontstaat te Antwerpen een nieuwe school waarvan Quinten Matsys de inleider is. Te weinig schilderijen van dezen meester zijn hier aanwezig om hem in zijn geheele ontwikkeling te kunnen volgen, vooral daar hij even als al de meesters van die periode, twee zeer verschillende manieren van schilderen heeft : de eene die onder den invloed van een nieuw midden en van een nieuwen tijd de voortzetting is van de manier der groote meesters van de Brugsche school, de andere die, onder den invloed der reis in Italië, offert aan de meesters der Italiaansche Renaissance.

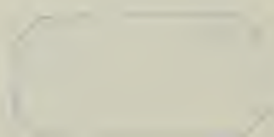
QUINTEN MASSIJS :

PORTRET VAN EEN KANUNNIK.

(Verzameling van den Prins van Liechtenstein, Weenen).



1



Het drietal Christuskoppen met doornen gekroond die hier aanwezig zijn, en die ons den meester moeten toonen in zijn gothieke manier, zijn van een te weinig gegronde echtheid, om er op te steunen als op betrouwbare voorbeelden. Een zeer mooie *Heilige Maagd met kind Jesus* (343, Martin Leroy, Parijs), waar de heilige Jozef een aarden pot pap brengt met twee gebakken appels, voor het maal van het kind, wordt ook aan Q. Matsys toegeschreven, maar staat o. i. dichter bij Geraard David.

Een meesterlijk paneel : *De Heilige Maagd met het kind Jesus in een landschap* (278), dat de baron A. Oppenheim een paar jaar geleden in Spanje aankocht, zou ons een prachtig staaltje geven van de kunst van Quinten Matsys in zijn volledige Renaissance-manier, was de echtheid van het stuk met zekerheid bewezen. Toch is de heilige maagd met haar rond hoofdje, heerlijk van bevalligheid en lieftalligheid en een treffende tegenstelling met de passielooze mystieke maagden der Brugsche school.

Een zeer uitgebreid landschap, met honderde bijzonderheden rijst als achtergrond van het tafereel, en neemt er een zeer voorname plaats in. Overigens is het een niet zeldzaam feit dat figurenschilders soms het landschap lieten schilderen door meesters in het landschap. Zoo verleende één der eerste landschapschilders onzer Vlaamsche school, Patinier, zijne medewerking aan Quinten Matsys.

Men beschouwt Patinier als een onzer eerste landschapschilders omdat in zijne schilderijen, het landschap gewoonlijk een ruime plaats inneemt. Geraard David in zijn *Doop van Christus*, bewees dat onze vroegste meesters een zeer diep gevoel hadden voor de natuur, nochtans Patinier, even als zijn voorgangers zag nog het Vlaamsche landschap niet; nog maakt de rotsachtige en bergachtige streek het voornaamste deel uit van het landschap, bij de eerste meesters, herinneringen uit hun land van oorsprong Maas- of Rijnboorden; bij Patinier, invloed van zijn geboorteland de Maasvallei, voor wat het onderwerp betreft, en invloed der Italiaansche Renaissance voor wat de uitvoering betreft. Een merkwaardig stuk dat aan dezen meester o. i. ten onrechte toegeschreven wordt, is een *Christus aan het Kruis met Heilige Maagd en Sint Jan* (198, Prins van Liechtenstein, Weenen), waar de gekruisigde Christus met zijn moeder en zijn liefsten discipel, wondervol fijn geschilderd in rijke kleuren op het voorplan uitkomen op een heerlijk landschap : een stad, opeenstapeling van gebouwen, en een bergachtige streek die zich heel ver uitstrekt, alles in fijne blauwe tinten. Maar zoo prachtig volmaakt zijn de figuren in dit paneeltje, zoo dicht staan zij bij de manier van Quinten Matsijs dat de toekenning ervan aan dezen meester veel gegronder is.

De evolutie die onze kunst ondergaat veropenbaart zich nog in een

paar werken, namelijk in een meesterlijk en ongetwijfeld zeer echt *Portret van een Kanunnik* (190, Prins van Liechtenstein, Weenen), waarin we zien hoe de fijne afgewerktheid der bijzonderheden van het gelaat, de vroegere meesters eigen, verlaten wordt om meer te hechten aan volle tinten, aan spelen van licht en duister; en ook in een *Diefegge en ouderling* (359, gravin de Pourtalès, Parijs), van veel minder waarde, waar een jeugdige deerne zich laat streelen door een ouderling van wien zij de beurs schaakt, en dat ons een genre stuk vertoont, getrokken uit het werkelijke leven. *De Bankier en zijn vrouw* (Museum van den Louvre) van Quinten Matsijs was het prototype van dergelijke stukken, die zoo dikwijls behandeld werden door de leerlingen uit de werkplaats van den Antwerpschen meester, en die aan onze kunst een gansch nieuwe, wereldlijke richting gaf.

Hier zij nog een prachtig mansportret vermeld (zoogezegd Cosimo de Medicis) uit de verzameling André te Parijs (351), grootsch van stijl en naar ons oordeel van onbetwistbare echtheid, daargelaten de kwestie of de onderteekening oorspronkelijk is of niet.

Meer en meer komt de Vlaamsche kunst echter onder den invloed van Italië. De reis over de Alpen wordt de noodzakelijke vollediging van alle kunstopvoeding, en Vlaamsche en vreemde invloeden leveren strijd. Zoo zien we Gossaert, ook nog genoemd Mabuse, naar zijn geboortedorp, Vlaamsch blijven in zijn *Heilige Catharina met de Wijsgeeren* (192, Sir Frederic Cook) en in *De Heilige Maagd* (154, Museum van Glasgow), waar de edele houding der heilige Catharina en de uiterste minutie der uitvoering van bloemen en bladen in het voorplan in het tweede schilderij nog zoo zeer herinneren aan de eerste Vlaamsche meesters, terwijl de vriendelijke ronde figuur der Heilige Maagd, den Italiaanschen invloed verraadt.

Een zeer mooi stuk van Bernard van Orley *De dood van Maria* (163, Godshuizen van Brussel) toont ons den meester in zijn goede periode.

Een heldere beschouwing van de omwenteling die in onze Vlaamsche kunst plaats greep, wordt hier zeer lastig daar geen echte meesterwerken van schilders uit deze periode van overgang hier aanwezig zijn; integendeel veel middelmatige stukken slopen hier binnen en het is moeilijk op middelmatigheid te bouwen.

Al deze meesters hebben den invloed van Italië ondergaan en hebben er een groot deel van hun zuiver Vlaamsch karakter bij verloren. Wilt gij de treffende tegenstelling zien tusschen wat we conventionneel een « primitief » noemen en een romanist? Vergelijk dan de *Adam* van Jan van Eyck bij den *Adam* (389) van een onbekende, toebehoorend aan de Sint Maartenskerk te Yperen. De eerste volgde slaafs zijn model in al de bijzonderheden : hij schilderde wat hij zag. De tweede, die de beelden van Michel-Angelo gezien had, nam ze als



PETER BREUGHEL DE OUDE :
LUILEKKERLAND. 1567
(Verzameling R. von Kaufmann, Berlijn).
München Alte Pinakothek

ONZE KUNST

8

uitgangspunt van zijn kunst : waar de Italiaansche meester de spieren sterk aangeduid had, daar duidde de Vlaming ze nog sterker aan, zoodat zijn beeld met al die overdrijvingen in spieren en gewrichten, knokelig en hard werd. De eerste ging tot de natuur, de tweede tot een voorbeeld dat hij verknoeide. De eerste streefde naar waarheid in anatomie, de tweede naar virtuositeit in anatomie.

Terwijl de Vlaamsche aard zoo verloren ging en onze rederijkers dithyrambisch de « Vlaamsche en Hollandsche Michel-Angelo's » bezongen en in bewondering stonden voor die heidensche Grieksche kunst, waarvan zij, noch hunne *Apelles' zonen*, niet eens den geest begrepen, was er in ons land een meester die voor het eerst *dacht* en die voor het eerst het *volk* zag. Die meester was Peter Breughel de Oude, de Boeren of Viezen Breughel genaamd. Bij al zijn voorgangers zijn de Heilige Maagden vorstinnen, door de kleedij en door de houding; zelfs dan, wanneer het kindje Jesus pap eet met gebraden appels zooals in de twee paneeltjes van Geraard David (209 en 343), is er in de houding een zekere godsdienstige voornaamheid die aanduidt dat men zich bevindt voor personages van hoogeren aard. In de *Aanbidding der Drie Koningen* (356, graaf Harrach, Weenen) van P. Breughel, is de maagd een boerendochter; Sint Jozef is een vollijvige pachter in zijn eigenaardig boerenpak en de Drie Koningen zijn eenvoudige lummels die een vorstenkleed aangetrokken hebben. En zie al die tronies rondom het boerenkind : hoe karaktervol zijn de wezenstrekken van die menschen die naar een wonder kijken !

Breughel denkt, zijn *Luilekkerland* (367, von Kaufmann, Berlijn), zonder de hooge beteekenis te hebben van zijn *Blinden* te Parijs of te Napels, is nochtans een eigenaardig brok philosophie : een priester, een soldaat en een boer liggen te slapen — buikje vol — onder een boom die als een tafel gedekt staat met spijzen. Een kuiken vliegt gebraden in den mond van een soldaat liggend onder een afdak dat met taarten bedekt is; een varken loopt met het mes op den rug; het water is melk. Aangename spotternij van den meester die onze illusies verwezenlijkt op het paneel om er ons de ijdelheid van te toonen in de werkelijkheid.

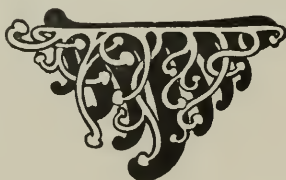
En eindelijk zijn *Betaling van den Tienden penning* (358, Museum van Brussel), toont ons een echt Vlaamsch landschap : zonder bergen, zonder rotsen; maar plat als het Vlaamsche land is, met honderd typische bijzonderheden uit het volksleven. En dat alles is geschilderd in zachte, delicate tonen, verbazend van fijnheid, en wondervol harmonieus in hunne volle tinten.

Geen heerlijker meester kon deze tentoonstelling sluiten dan Breughel. Hij gaat tot de zuivere bronnen van het Vlaamsch karakter; hij is de eerste die ons toont : ons volk en ons land.

Zoo heeft ieder groot meester uit onze Vlaamsche school een genot gezocht en dat genot is zijn ideaal geweest in zijn kunst, beinvloed door de onweerstaanbare werking van het midden. Bij van Eyck de waarheid, de juistheid, de ernst; bij Van der Weyden, de dramatische uitdrukking; bij Memlinc, de statigheid in zachte droomerij; bij Bosch, de dolle fantasie en de beweging; bij Quinten Matsijs, de uitdrukking in het gelaat en het werkelijke burgersleven; bij de romanisten, de verleidende aantrekkingskracht der mythologische oudheid gezien door de werken der Italiaansche meesters; bij Breughel, het boerenvolk en de volkswijsheid Daartusschen komen de leerlingen der groote meesters als verbindingsteekens : Petrus Christus geniet in een half godsdienstig, half wereldlijk tooneel en zijn Sint Elooi staart droomend droefgeestig; Dirk Bouts geniet zooals van der Weyden in de uitdrukking van het gelaat, en in den rijkdom der gewaden; G. David, verlaat de stijfheid der houdingen en gaat tot de ronde lenige vormen, bij hem ontwaakt het natuur-gevoel, dat in Patinier tot vollediger uitdrukking komt. Den meester genaamd van de O. L. V. der zeven Weeën, verleidt het spel van licht en schaduw en de opdagende Italiaansche Renaissance. Alleen de inwijding in hun genot, laat ons toe van hunne kunst te genieten.

Dat is enkel het doel geweest van deze studie.

Hendrik de Marez.





SCHILDERIJEN IN OUDE ANTWERPSCHE FAMILIËN

SCHILDERIJEN IN OUDE ANTWERPSCHE FAMILIËN



N de twee laatste afleveringen van het Antwerpsch Archievenblad (Deel XXI, bladz. 294-472) deelde de heer Archivaris F. Jos. van den Branden uit de oude boedelbeschrijvingen der Antwerpsche familiën tal van uittreksels mede, vermeldende de schilderijen welke daar gevonden werden. Zeggen wij den uitgever vooreerst dank voor den dienst bewezen aan de kunstgeschiedenis : bedoelde afleveringen van het Archievenblad hebben er een belangrijkheid bij gewonnen, die vele der vorige misten, en doorloopen wij dan het meegdeelde.

Geene zeer gewichtige feiten worden ons hier ter kennis gebracht, maar tal van kleine bijzonderheden, die wetenswaardig zijn en die den belangstellende in de geschiedenis der kunst van wezenlijk nut zijn.

De erflaters zijn van verschillenden aard ; de gewone zijn de Antwerpsche burgers, die eenige schilderijen van gelijktijdige kunstenaars bezitten om hun vertrekken te versieren. Dan komen de voorname ingezetenen, edellieden of kooplieden, die liefhebberij in kunstwerken hebben en stukken koopen van de groote Vlaamsche meesters en ook wel van de Italianen. Eindelijk de schilders of schilderszonen, die tal van werken van eigen of vaders hand bezitten en wel eens handel drijven in kunst, de kooplieden in schilderijen en de oudkleerkoopers, die met andere oudheden ook kunstwerken nalaten.

Onder de voorname liefhebbers treffen wij aan : Margareta Boge, weduwe van Signor Veselaer « generael vander Munten » (1574), Philips van Valckenisse, « liefhebber der schilderijen », zooals de Liggeren der Lucasgilde hem noemen en vader van den stadssecretaris (1614) die een ontzaglijke verzameling bezat, 442 stuks bevattende ; Nicolaas Cheeus (1623), Jacques Snel, wijntavernier (1623), Jan van Meurs, schepene en gewezen drukker, den schoonvader van Jan Moretus II (1652), Jan Baptista Cachiopin de la Redo, ridder, heer van Calloo, zoon van den Jacob wiens portret van Dyck schilderde (1662), den Eerw. heer Guilielmus van Hamme, kanunnik van O.-L.-V. kerk (1668), Signor Jan Baptist Borrekens (1668), Anna de Schot, weduwe van Signor Niclaas Cheeus (1663), die een rijke verzameling van fijnschilders bezat : 20 stukken van Jan Breughel, verscheiden van Sebastiaan Vrancx, van Momper, van Savery, Bril, Grimmer en anderen nog.

Onder de verzamelingen der vakmannen treffen wij aan : die van Anthonette

Wiael, weduwe van Jan van Haecht, tafereelmaker (1627), Steven Wils, schilder (1628), Herman de Neyt, koopman van schilderijen en schilder (1642), Victor Wolfvoet, schilder en leerling van Rubens (1652), Jeremias Wildens, schilder, zoon van Jan, Rubens' medewerker (1653), Nicolaas van Eyck, kunstschilder (1656), Jufvrouw Susanna Willemssens, weduwe van Signor Jan van Borm, « oudecleercooper en sydelaecken cooper » (1657).

Bij de oukleerkoopers en de kooplieden in schilderijen vindt men zoo wat van alles, eigen en vreemd ondereen, de Antwerpsche meesters leveren natuurlijk de groote meerderheid der stukken ; de vreemden zijn zeer schaarsch, en voor hunne werken zijn de toekenningen weinig betrouwbaar. Zoo treft men tal van werken van Lucas van Leiden aan, die mij uiterst verdacht voorkomen. Een enkele Rembrandt teekende ik aan en wel onder datum van 23 Augustus 1673, in het sterfhuis van « den Edelen Heer Gisberto van Goor, Vryheer van Thienhoven, » die ook tal van Italianen en eenige andere Hollanders bezat. Het was « Een wenteltrappeken met een oudt manneken sittende op eenen stoel, van Rembrant van Ryn » vermoedelijk een der twee *Philosophes en méditation* uit den Louvre. Bij hen die met de groote meesters geleefd hebben zooals Wildens en Wolfvoet kan het niet anders of er moeten wetenswaardige bijzonderheden te vernemen zijn over Rubens, hun allér meester. Hoe aanzienlijk de handel was, die deze schilders en kooplieden in schilderijen dreven, blijkt uit de menigte der stukken die zij nalieten ; de lijst der werken, gevonden bij Victor Wolfvoet, beslaat 22 bladzijden en vermeldt 517 stuks ; bij Jeremias Wildens waren er 511.

In de oudste inventarissen vindt men tal van weinig of in het geheel niet meer bekende namen; later in den bloeitijd der Antwerpsche school zijn de kunstenaars wel bekend, maar klein is van dan af het getal uitverkorenen, die men waardig acht gekocht te worden of wier namen op hunne werken behouden worden. Het was toen reeds als nu met de meesters van die tijden ; van de honderd, wier namen in de Liggeren der Lucasgilde werden opgeschreven, zijn er geen vijf van wie eenig stuk bekend is. Hunne namen verdwenen van hunne stukken, hunne stukken zelven verdwenen uit de woningen, versleten en vergingen als gewone huismeubelen. Enkele keeren gebeurt het wel dat een schilder eenigen tijd lang in aanzien blijft, maar later buiten den smaak geraakt en verdwijnt. Talrijk zijn zij niet die aldus onttroond worden en over het algemeen kennen wij nog die welke naam bezaten in hunnen leeftijd, maar enkele zijn er toch. Zoo bezat Philips van Valckenisse niet minder dan 68 stukken van Gillis Mostaert, waarbij nog kwamen 5 stukken naar hem en 18 teljooren door hem geschilderd. Waar zijn deze en zoovele andere Mostaert's heen, die wij in de inventarissen der zestiende en zeventiende eeuw vermeld vinden ? Zoo staan op alle bladzijden der inventarissen uit die tijden, werken vermeld van een of ander lid der familie van Cleef : Maarten van Cleve, Jorken van Cleve, Rigo van Cleef, de Zotten van Cleef ; waar zijn die allen gebleven ? Zoo nog ontmoet men herhaaldelijk den naam van Peter Verhulst, van wien toevallig Rubens eens getuigde dat hij een middelmatig landschapschilder was, wie kent hem nog ?

Schilders die ons geheel onbekend zijn geworden en van wie nog werken voorkomen in de hier uitgegeven inventarissen zijn onder anderen :

De figurenschilders : Lazarus van der Borcht, Hendrik Leunis (Leunens), Roelken, Loys van Oort (Noort), H. de Namur of van Namen, Hans Flerdyn,

Meester Vincent, Ghear van Brugge, Roeck, Carel de Couwer, Juliaen Teniers, Joris Palludaen, Daniel de Vos « Zoon van Marten », Hendrik van den Eedt, Loys Colori (Callory), van den Bempde, Woelput, Daniël Wuchters, Hans Barbiers, Thomas Francx, Eduard (Evrard) Berrewyns, Steven Wils, Lodewijk van Treni « Mompers meester », Alens, Hans Schup, Holanus, Roest of Roes, Herman de Neyt, Wouter Aps, Artus van Leyen, Mattheeus de Hondt, Theun van Bredael, Segaert, Coeschot, Andries Snellinck, Jeremias Wildens, Vetten Heyn, van der Hoeven, Verhagen, Smout, Sneenbanck, Carel van de Wouwer, J. B. Jaspers « leerling van van Dyck », J. B. Tyssens ;

De landschapschilders : Hans Wortelmans, Balthazar Cuypers, Willem Thous, Balis van der Zande, Bors, Jeronimus van Hercklens, Schooff, Pooter, Augustijn Thyssens ;

De zeeschilders : Naentien of Naentkin en Leytens ;

De bloemen- en vruchtenschilders : Fox, Vleugel, Benedetti, Zacharias de Vriese ;

De dierenschilders : Lutgeert, Pattaen, Wegel, Boot, Christiaan van Dom ;

De stillevenschilders : van Wachelen, la Fosse, Cornelis Mahieu (Mahu), Guilleaume van Lamoen, Fops van Esch (Jacob Fobsen van Essen).

Het grootste deel dezer namen zijn ons bekend door de Liggeren der Sint Lucas Gilde ; eenige vinden wij nergens vermeld. Onmogelijk is het niet dat de een of andere verkeerd is geschreven door de pen van den notaris en aldus onkennelijk is geworden.

Menig wetenswaardig feit leeren ons die inventarissen over onze Antwerpsche schilders ; wij bepalen ons bij een overzicht der vermelde werken van onze voornaamste meesters.

Van Quinten Massijs treffen wij aan : eene *Maria Magdalena* en eene *Flora* bij Nicolaas Cheeus (1622), een *Jonge vrouwe die den ouden man om de borse vryt* bij Steven Wils (1628) ; een waterverfdoek *Sint Jan, een stad omtrent Luik*, een *Brandeken* en een *O.-L.-V. Tronie* bij Herman de Neyt (1642) ; de *Tollenaers* bij Jan van Meurs (1652) ; een *Mariënbeeld met het kindeken* en een *Sinte Lucas O.-L.-V. conterfeytende* bij Pompeo Petrobelli (1653) ; een *Mansconterfeitsel* bij Jeremias Wildens (1653) en een *Mariënbeeldeken* bij J. B. Cachiopin (1662).

Van Peter Breughel vinden wij : eenen *Kruisdrager* en de kopie van een *Vluchtenden Schaapherder* bij Philips van Valckenisse (1614) ; twaalf afbeeldingen op teljooren en een *Winter* bij Nicolaas Cheeus (1623) ; een *Blinde*, eene *Bruid* en nog een *Blinde* bij Jacques Snel (1623) ; een stuksken van *Kreupelen* bij Herman de Neyt ; een *Boeren Kermis*, met landschap van Jan Wildens, bij Jeremias Wildens (1653) ; een *Kruisdrager* bij Guilielmus van Hamme (1668) ; een stuk gekomen uit het kabinet van (Keizer) Rudolf bij J. B. Borrekens (1668) ; *Eenige Zottekens op krukken loopende* bij Peeter Wouters (1673).

Van Rubens' werken zijn de vermeldingen talrijk ; wij tellen er 215 : negentig ervan zijn kopiën, een goed deel der overige zijn schetsen. Bij Herman de Neyt (1642) alleen vinden wij 29 stukken onder zijn naam, waarvan 12 kopiën ; onder de eigenhandige schetsen vinden wij die van *Adam en Eva*, de *Offerande van Isaac*, *Sinte Cecilia* en de *Profeet Elias* alle vier gemaakt voor de zolderingen der Jezuietenkerk, de eerste niet uitgevoerd ; in denzelfden inventaris teekenen wij nog aan : « Een stuck van Octavi (Otto Vænius) ende Breughel, ende van Rubens eerst

geschildert, met buytenlyst wesende den Berch Pernassus » een werk dat ongelukkiglijk verloren is gegaan maar vermoedelijk werd uitgevoerd door Rubens toen hij bij Otto Vænius in de leer was. Nog vinden wij er : « Een groot stuk op doeck, in lyste, inhoudende de Vier Docteren vande Heylige Kercke, gemaect door Rubbens ende Jordaens. » Bedoeld wordt het doek uit het Museum van Stockholm, dat inderdaad beurtelings aan Rubens en aan Jordaens werd toegeschreven maar van geen van beiden is.

Bij Victor Wolfvoet vinden wij 55 stukken onder Rubens' naam, waarvan 26 kopieën, 16 schetsen, 7 kleine stukken en 1 teekening zijn ; onder de schilderijen bevindt zich een « Banket van Balthasar » vermoedelijk het gekende *Banket van Herodes ;* onder de schetsen uit de reeks van de figuren van het H. Sacrament *Elias en de Engel, Melchisedech*, de *Arke des Verbonts* het *Manna*, de *Nederlaag van het Heidendom.*

Bij Jeremias Wildens waren er 84 stukken, die Rubens' naam droegen ; 42 ervan waren kopieën, 7 schetsen, 3 kleine stukken, 1 teekening. Onder de schilderijen stippen wij aan : de *Grooten Boeren Bruiloft* (nu in den Louvre) een *Epchige* (*Psyche)* naar Raphaël (nu te Budapest), een *Cauvenus* (de *Verkouden Venus* of zoogenaamde *Jupiter en Antiope* uit het Antwerpsche Museum), een « Ceres met een Cornu, copie van mijnheer Rubens » (klaarblijkelijk te lezen, *Ceres met een Cornucopiæ* een der exemplaren van de gekende *Nymfen met den Horen van Overvloed*), « een Tronie met een spiegelken » (de jonge vrouw met den spiegel uit het Museum van Cassel), « een vrouw met een slang in de hand » (*Hygieia*), een *Verkensjacht*, een *Dronken Bacchus*, een *Dronken Hercules.* « Drij Troniën », wellicht die welke Rubens den 17^{n} Augustus 1638 Lucas Fayd'herbe gelastte hem te zenden, en die waren : « een grammen soldaet met een swarte mutse op 't hooft, ende een crijtende manstronie ende een lacher, drij troniën, soo groot als het leven », een *Seetempeest*, « een Gulden Regen » *(Danaë)*, het « begonst paneel van de Salige Sielen » (het stuk uit de Pinakotheek te Munchen de *Hemelvaart der Gelukzaligen*) ; onder de portretten vinden wij « de Grootmoeder van Jeremias Wildens », « het portret van Jan Wildens » dat Frans Mols nog te Keulen bij den heer Jegersdorff zag, maar waarvan wij het spoor verloren hebben. Onder de kopieën stippen wij aan : « den val van de onzalige geesten van Jan Monthorst naer Rubbens » en « den opganck der salige sielen naer Rubens ».

In andere verzamelingen teekenen wij nog aan : « een Batallie tusschen de Romynen en de Sabinen, daer de vrouwen den prys maecken » bij Jan van Meurs, een *Conversatie* op panneel, een *Phaeton*, een *Sinte Franciscus*, « een *Boeren Kermis* staende ten huyse van Cornelis de Vos en een Copye vant selve », alle vijf toehoorende aan de weduwe van Jan van Borm (1657) ; de *Maecht van Orleans*, die voortkwam uit het sterfhuis van Rubens en in 1831 aan den heer Schaaffhausen te Keulen toehoorde, en het portret van Jacomo de Cachiopin, beide laatste in het sterfhuis van J. B. Cachiopin (1662) ; een *Christus met de twaalf Apostelen* bij J. B. Palavicino (1665) ; « een groot schouwstuk den Rapt van de Sabinen op panneel » nu in de National Gallery te Londen, vinden wij bij den Eerw. Heer Guilielmus van Hamme met nog zeven andere stukken : « Een boeren kermisse ende danssen » (kopie), een Courtisane, den Engel die aen Elias wyn ende broot geeft, een » Kindt met eenen tros druyven, een Conterfeitsel van een dame, een Mariënbeldt » en een Conterfeytsel van eenen schipper met vrouwepersoon ».

Men zal bemerkt hebben dat de kopieën naar Rubens' werken in zijn eigen leeftijd overvloedig voorhanden waren, en dat de winkels van zijn leerlingen, die handel dreven in schilderijen er vol van waren. De drie eerste stukken die wij van hem vermeld vinden en de eenige die in een boedelbeschrijving tijdens zijn leven voorkomen zijn drie kopieën een *Ons Heer en Onze Lieve Vrouw* en een *Abel en Caïn*, die zich in 1614 bij Philips van Valckenisse en een *Crucifix* door den jongen Ambroos Francken naar Rubens, dat wij in 1627 bij de weduwe van Jan van Haecht vinden.

SCHILDERIJEN IN OUDE ANTWERPSCHE FAMILIËN

Van van Dijk's werken zijn de vermeldingen schaarscher, maar niet minder belangrijk : 115 stuks waaronder 13 kopieën en 5 schetsen. Drie van de schilderijen zijn vermeld vóór van Dijck's overlijden : een *Crouinghe Christi* door hem « overdaen », een « Sint Jan Baptist en St. Jan Evangelist, een groot stuck schilderije » van Anthoni van Dyck ende een ander van ditto grootte wesende een Gevanckenisse Christi naer datto van Dyck gemaeckt », alle drie bij de Weduwe van Jan van Haecht (1627). De twee laatste stukken bevinden zich in het Museum te Berlijn onder den naam *Verspottung Christi* (2.62 × 2.14 m.) en *die beiden Johannes* (2.61 × 2.12 m.), beide en te recht als oorspronkelijke werken van den meester beschreven.

Jeremias Wildens bezat 55 stukken die van Dijck's naam droegen, waaronder 8 kopieën en 19 portretten zonder naam. Onder de schilderijen teekenen wij aan : « Eenen *Jeronimus*, een *Naeckt vrouwken een hemde aendoeende*, daer den *Tyt Cupido* » *zijn vleugelen cort*, een *Avontmael* naer Leonardo da Vinci, een *Andromeda*, een » *droncken Silenes*, een *Sint Sebastiaen*, het portret van Jan Wildens en van zijne » vrouw, een *Sint Job*, een *Teurck te peert*, een *Mariënbelt met Sint Jan*, nog een » *Jeronimus*, een *Naeckte Epsiche* (Psyche) een geschetst landschap « synde een » regenboge », een *Jacht* geschetst. »

Bij Susanna Willemssens, weduwe van Jan van Borm (1657) vond men *het Avondmaal* naar Leonardo da Vinci weer, alsook een landschap en de *Salige Sielen*, naar van Dyck. Bij Signor Jacques Knudden, « coopman van laeckene » (1660) het portret van zijn vader Jacques Knudden ; bij J. B. Cachiopin dat van zijn vader Jacomo en van zijn moeder.

Bij den Eerw. Heer Gelielmus van Hamme vinden wij vooreerst « Een groot » stuck schilderye, van den Cavailler van Dyck, wesende een Marienbelt met twee » conterfeytsels, op doeck », zonder eenigen twijfel het meesterwerk van van Dyck dat de Louvre bezit; man en vrouw, zeer waarschijnlijk de vader en de moeder van Gelielmus van Hamme, geknield en biddende voor O. L. V. In hetzelfde sterfhuis vinden wij het « Marienbelt met de dry Sonders, » dat zich ook in den Louvre bevindt, maar daar slechts beschreven is, zooals ik reeds elders aanstipte [1]). Nog treffen wij er aan « een St. Janneken, een kinneken met een vogeltken op de » handt, twintig stuckxkens van den Cavaillier van Dyck wesende tronien op ver- » scheyde manieren, staende boven de goude leiren, » (wij vermoeden dat hier bedoeld zijn grauwschilderingen voor de Iconografie), — « Derttien troniën, boven » de gouden leiren, soo van Rubbens als van van Dyck, in swertte lysten met » gulde boordekens » en een *Charitas* naar van Dijck.

Bij Signor J. B. Borrekens (1668) was een heele overvloed van werken van den

(¹) Max Rooses : *De Hollandsche en Vlaamsche Meesters in den Louvre en in de National Gallery* Blz. 113.

Meester : « een *Ecce Homo*, twee groote schoone conterfeytsels van hoofde tot de » voeten, van van Dyck, de schoonste die hij oynt gemaeckt heeft, een Kindeken » met een engelken, een mansconterfeytsel, een Cupidoken, een Kinneken, een » Vrouwentroigneken met een handeken, een *Maria Magdalena*, een schets van *Dry* » *Coningen*, een Mariënbeelt, eenen *Noot Godts, Dry naeckte Vrouwen met twee* » *Satirs*, een heel groot Mariënbeelt, Sint Joseph ende eenen engel, twee pannce- » len synde trognien van Appostelen, *Sinte Jeronimius*, noch twee Appostelen, » Sinte Matthys ende Sint Jacop, en een troignie. »

Daar de inventarissen tot nu toe door den heer Van den Branden uitgegeven slechts gaan tot 1675 kunnen zij geen andere stukken van Jordaens vermelden dan die welke nog gedurende 's meesters levenstijd in sterfhuizen, voorkwamen. Wij vinden dus in de vermeldingen die wij gaan mededeelen, stellige aanduidingen over de jaren vóór welke die stukken vervaardigd werden.

In 1627 vinden wij bij de Weduwe van Jan van Haecht eene *O. L. V. Hemelvaart* met tien engelen van Geert Snellincx en Jordaens, en *twee dubbeldoecken*, van Tobias van Haecht, met beelden van Jordaens.

In 1642 bij Herman de Neyt eenen *Bacchus* naar Jordaens.

In 1653 waren er bij Jeremias Wildens : « eenen *Elusses* (Ulysses) op plate » geschildert, een *Badt van Calesto*, eenen *Actron* (kopie), en een *Vonnis van Midas*. »

In 1657 waren er bij de weduwe van Jan van Borm een *Magdalena*, een *Coninck David* (kopie) en d'*Inhout van Calisto*.

In 1663 bij Jufvrouw Catharina Dey *de Begraeffenisse van Jozeph*. In 1668 bij Jufvrouw Anna Jordaens, weduwe van Zacharia de Vriese en zuster van den schilder, wier inventaris opgemaakt was « ten overstaene ende versuche van » d'Heer Jacques Jordaens ende Signor Isaacq Jordaens, der afflyvige broeders » : « Een schonwstuck, Coninck drinckt, een stuck van Momper, door d'Heer » Jordaens stoffeert, eenen Pot, naer myn Heer Jordaen, twee stucken schilderye, » naer d'Heer Jordaens, d'een Paulus ende Barnabas ende de andere eenen » *Dermitte (?)* »

Bij Augustyn Tyssens (1675) bevonden zich : « Een landschap, van Jordaens, » met eenige koeykens, eenen gerolden doeck, naar Jordaens, van eenen Verloren » Sone en een Mariebeldeken, naar Jordaens ».

Over menigen anderen schilder zou er nog wel het een of het ander wetenswaardige te vinden zijn in de inventarissen maar wij moeten ons beperken. Melden wij enkel nog eenige stukken. In de oudste boedelbeschrijving, die van Margareta Boge, weduwe van Signor Joris Vorselaer, generaal van de Munte (1574), treffen wij aan : « Een tafereel van Jeronimus Bosch, wesende van de VII Doot- » sonden » ; « Een stuck poeterye van Jupiter » en « Een Adam en Eva » beiden van Peter van Aelst ; bij Peeter Muytincx, oud schepene (1655) een portret van zijn grootvader Joris Muytincx van hem zelven en van zijn eerste huisvrouw, alle drie geschilderd door Adam van Noort ; bij de weduwe van Jan van Borm, een *Landschapken* van Craesbeeck, een *Conversatie* van Simon de Vos en twaalf koperen platen, van denzelfden ; bij Jan Baptist Borrekens een « feston van bloe- » men ende fruyten, geschildert tot Roomen van Jan Breughel. »

Verbazend is het getal werken die zich bevonden in de nalatenschap van schilders van wien wij er haast geene meer kennen. Zoo vinden wij bij Victor Wolfvoet nog 9 stukken van zijn hand vermeld en 6 stukken door zijn vader geschil-

derd. Zoo vinden wij bij Jeremias Wildens 5 stukken van hem, 1 naar hem, 19 stukken van zijn vader Jan Wildens en 24 kopieën naar dezen.

De nu gedrukte inventarissen loopen van 1574 tot 1675, zij zijn 52 in getal. Het is klaar dat zij slechts een zeer gering gedeelte vermelden van de kunstwerken die in Antwerpen nagelaten werden in die eeuw. Het overgroote deel der geërfde kunstschatten werd niet notarieel geboekt. Om er een bewijs van te leveren hebben wij slechts te vermelden dat de rijke verzameling van Rubens niet notarieel werd beschreven, evenmin die van zijne moeder, zijn broeder, noch van de familien waarmede hij verwant of bevriend was, de Brant's, De Moy's, Lunden's, Moretus, Rockox, Gevaerts en veel andere nog, die zeker behoorden tot de warmste vrienden en de rijkste bezitters van schilderijen.

MAX ROOSES.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

KUNST-
BERICHTEN
UIT BRUSSEL

UIT BRUSSEL



N afwachting van de aanstaande tentoonstellingen en salonnetjes te Brussel, vallen er alleen een paar gebeurtenissen te vermelden, betreffende de versiering van onze mooie hoofdstad

Vooreerst de voltooiïng en inhuldiging van het Broodhuis op de Groote Markt. Dit gebouw blijft wel in de stijl van de omgeving, maar brengt toch een nieuwe noot in die heerlijke harmonie van bouw- en beeldhouwwerken, die uniek is op de wereld, en de bewondering wekt van alle vreemdelingen en zelfs. . van de Brusselaars. Het Broodhuis is statig en tevens bevallig. Het is even degelijk als de oude Gilde zelf, welke er gevestigd was en het heeft een zoo vroolijk en opgewekt uitzicht als het Brusselsche volk op zijn zondags.

Wanneer de tijd het witte en harde van muren en gevelbeelden wat zal verzacht hebben, en het verguldsel van den genius op het slanke torentje wat zal hebben getemperd, zal dit gebouw er nog beter uitzien. Ondertusschen volledigt het op de meest harmonieuse en levendige wijze de herstelling of liever de heropbouwing, de heropwekking van ons oud Forum.

Nu blijft er alleen nog maar het huis *De Zwane* volgens de oude plans weer op te bouwen, dat niet het minst schilderachtige was van al deze aardige monumenten, die voor onze oude gilden en ambachten getuigenis alleggen van een liefde voor de kunst, een esthetisch streven, een zin voor schoonheid en sierlijkheid die men gaarne zou weervinden, niet enkel bij onze hedendaagsche werklieden-vereenigingen, maar ook en vooral bij onze kapitalistensyndikaten en naamlooze vennootschappen.

De andere gebeurtenis, welke ik vermelden wilde, is de onthulling van de *Folle Chanson* van Jef Lambeaux, in de Noord-Oostelijke stadswijk. Het werk is bekend — men heeft er de groote hoedanigheden en kleine gebreken herhaaldelijk van aangetoond en besproken; men is ook de aanvallen van preutschheid niet vergeten, waaraan het zekere dagbladen heeft doen lijden — We willen hier alleen maar zeggen, dat het een zeer goede indruk maakt op de plaats waar het nu werd opgericht. Toch zou het misschien nog beter staan op een der hoeken van het square Maria Louisa of het square Ambiorix; het zou dan het gezicht op den *Ruiter* van Constantin Meunier niet belemmeren, zooals nu het geval is. Het zal niet moeielijk zijn dit te veranderen

G. E.



UIT DEN HAAG

UIT DEN HAAG



E HOLLANDSCHE TEEKENMAATSCHAPPIJ IN PULCHRI STUDIO ❧ 1 SEPT. — 1 OCT ❧ Wat ik vroeger meedeelde, kan ik nu herhalen: de oude garde schijnt zich staande te houden tot den dood. Israëls, Gabriel en Weissenbruch, hoe oud zijn ze niet reeds, en steeds verjongt zich hun kunst. Israëls exposeert drie werken waarvan een *Moeder met twee kinderen* mis-

schien het compleetste is. Is er van herhaling sprake waar er voor onze speurzin steeds iets nieuws te zoeken valt? Het is eene teekening in transparante lagen, gedeeltelijk uitgewist, hoogst eenvoudig, gerekend naar wat ze verbergt, gesloten van handeling en van eene breedheid trots tal van subtiele veegjes, waaraan alle enghartigheid vreemd is. Welke der moderne schilders kan wijzen op een leven van ervaring als hij?

Van hem is hier verder nog een *Hengelaar* in eene ietwat schimmige weerstemming, eene hoogst dichterlijke opvatting, en *De Praam* een dier werken van bijna verstarrende tragiek en van een stemming die me onwillekeurig het heksendeuntje : « Fair is foul, and foul is fair » in den zin bracht.

Men zou willen opmerken dat Weissenbruch het waterverfprocedé wel wat veel forceert, maar onder den indruk van het vele schoons dat hij hier geeft zwijgt men liever, bedenkende dat zijne oude ervaring hem toch wel den juisten weg zal wijzen. Gabriël met twee zuivere aquarellen, waarvan meen ik we onlangs hier al een bespraken, Mesdag met o. m. een meesterlijke, groot gehoudene *Opkomende Vloed*, Blommers met een opmerkenswaardige *Natura Sanat*, met heldere qualiteiten en een *Avondrust op het strand* van beter eenheid, Ter Meulen met eene zeer complete aquarel *Koeien*, wat stemming en totaal aangaat, een der best en meest helder doorgevoerde dezer expositie en *Schapen* dat ik noem om het aantrekkelijk en warm bewerkte voorgedeelte, Du Chattel met een *Zandschuit* en Bisschop met *Zonnige dagen*, ziedaar nog eenigen van de oude garde die zich voordoen op eene wijze waarop maar weinig aan te merken zoude zijn.

Van de jongeren zijn 't o. a. Bastert, Jan van Essen, Isaac Israëls, Kever (o. m. *Klein Zusje*), Rink, Witsen, Zilcken en De Zwart die goed voor den dag kwamen. Van Akkeringa noemen we nog in 't bijzonder *Bij de Duinen*, van Bauer *Caïro* en *Bij de Bron*; de eerste is van universeeler beteekenis, terwijl zich vooral van de rijdende figuren op den voorgrond in hunne wonderlijke dracht zich eene mysterieuse stemming losmaakt. Zijn *Bij de Bron* is rijker van dracht; opmerkenswaardig is het dat de links drinkende figuur aan Rembrandt herinnert op eene wijze die op diepe verwantschap wijst.

Bij Haverman's teekening *Geluk* (een moeder die een kind kust) valt op te merken, dat ze psychologisch weer volkomen zuiver is. Het afgebeelde vertoont weinig meer dan de twee koppen, met een gedeelte mooi in de compositie passende stoelleuning. De aandacht concentreert zich op boven omschreven handeling, die we in eene ideëele sfeer denken, waarin de aanwezigheid van het verdere niet dan afleidend zou werken.

Poggenbeek exposeert eene teekening die hem *eenigszins* in de bedding der méditatieve strooming voert. Vergelijkt men zijn kosteljke *Zondag op 't Land* met Ter Meulen's *Koeien*, dan is 't duidelijk dat dit zijn werk geen *puur* impressionisme meer is. Het doet ook in werkwijze wel wat aan Voerman denken.

Van Floris Verster is hier eene teekening, *Knoflook* met eene grauwe kruik, die de aandacht zou kunnen trekken door het schijnbare onaanzienlijke van haar uiterlijke tooi. Maar zij is superbe van teekening, onberispelijk; en waarlijk, gij begenadigden met kunstzin die ik hier voor zag trekkebekken, zoo gij uwe waardeering tot de hoogte van deze teekening wist op te werken, dan zoudt gij kunnen getuigen, dat zij eene aanzienlijke is, en niet van alleman. Blinden voor het licht, gij hebt niet vermoed dat achter al deze onaanzienlijkheid in teeren schijn de kostelijkste levensolie brandt.

Wij moeten volledigheidshalve nog even opmerken dat hier nog goed of vrij goed vertegenwoordigd zijn o. m. : Arntzenius, Mevr. Bisschop-Robertson, Josselin de Jong, Le Comte, W. Maris Jbz., Mevr. Mesdag-van Houten, Offermans, Willem Roelofs Jz., Th. Schwartze en Nakken.



BINNENHUIS « DIE HAGHE » ⚘ TENTOONSTELLING JOHAN THORN PRIKKER ⚘ 1 SEPT. — 15 OCT ⚘ Met Toorop en nog eenige anderen staat Johan Thorn Prikker op den drempel

van het oude woonhuis der absolute schilderkunst. Het is misschien Toorop geweest die ten onzent (1) de deur opende en op nieuwe vergezichten wees. Gaan wij na welke invloeden op Prikker gewerkt hebben, dan zijn 't vrij zeker geweest: Verster, Millet, Van Gogh en Toorop, en 't is eigenaardig te zien hoe zelfs in zijne latere werken naar motieven uit den omtrek van Visé in een enkel werk de invloed van Millet nog nawerkt. Maar op hem niet alleen heeft Millet gewerkt. Het zou niet moeilijk zijn uit het werk van dit veel omvattend genie kiemen aan te wijzen die in het plein air tot nadere ontwikkeling kwamen, en er is in de drie laatste der rij die ik zoo even noemde eene geestes strooming in bepaalde richting aan te wijzen, waarvan ook in het werk van Prikker de duidelijke sporen te vinden zijn. Er is hier op deze expositie eene roodkrijtteekening, een *Vrouwtje met twee koeien* die op invloed van Mauve wijst en het zou mij niet moeilijk vallen in Mauve eene sensitivistische kant (welke van Prikker, ook blijkens zijn Schaatsen rijden (invloed van Gogh), een der sterkste is) na te speuren — ik heb ze het duidelijkst in eenige teekeningen bemerkt — die ook op verwantschap met dezen duidt.

Er zijn misschien nog invloeden die ik niet genoemd heb. Ik noemde slechts eenige wel algemeen bekende. Zoo wijst b. v. *Figuren in den avond* op zuidelijke invloed, *Meisjeskopje* op die van Thijs Maris.

Deze verschillende invloeden zijn bij een zoo alleszins gevoelig karakter verklaarbaar. Maar doet men eigenlijk niet beter met te zeggen dat in deze periode van kentering en zoeken vele stroomingen hem beroerd hebben? Hij is er nooit in ten onder gegaan, hoewel 't er misschien voor velen soms een weinig naar geleken mag hebben. Op eens duikt hij onbeschadigd op.... en hij houdt vele draden in handen, hij heeft het terrein verkend. En zoozeer gelouterd staat hij nu stevig, in zooverre men in dezen tijd op dit gebied van stevig staan spreken kan.

Zeker, er zijn nog meer invloeden langs hem gegaan; (1) van de primitieven, van enkele Oude Hollanders en zeer zeker hebben invloeden van nog veel oudere cultuurperiodes op hem gewerkt. Het zou belangrijk zijn, niet alleen om hem, maar ook voor onzen tijd, dit alles in eene studie na te gaan.

Toorop plante in deze landen van uit eene oude Oostersche cultuur-periode de zaden tot den bloei van eene nieuwe kunstsoort (2). Het vaderland der dienende kunsten zal tot het juiste begrip der gebruikskunsten meer kunnen bijdragen dan men wel denkt. Wij komen er in ons verslag over *Oost en West* nog even op terug.

Eindelijk heeft Thorn Prikker in den huize Zeemeeuw, toebehoorende aan den kunstvereerder Dr. Leuring, praktisch kunnen toepassen wat hem zoo lang theoretisch bezig hield. Hij heeft zich vrijgevochten en staat naast Toorop, naast anderen als eene persoonlijkheid waarmee we rekening dienen te houden. Zijn kunst is vrouwelijker dan die van den eerste, ook meer Germaansch, en zoo hij, die uitteraard aan de historie, en dat wat meer tot het gebied der legende behoort, zoo veel motieven ontleent, zich eens doelmatig in de Germaansche mythologie ging verdiepen, dan zou m. i. in verband met de huidige algemeene geestesstrooming zijn kunst wellicht nog reëeler bodem en daarmede meer levenskracht vinden. Wel wijst de lijn der cultuur v. n. naar het Zuiden, maar eene dergelijke verfrissching zal ook ons kunstenaarschap goed doen.

Terwijl ik dit schrijf, is Thorn Prikker weer naar buiten. En het is verheugend te zien, hoe hij door zijne algemeene natuurstudie de reëele bodem begint te vormen, waarop zijne geestelijke statuur zal rusten. Knoopt hij deze twee draden hecht te zamen, dan geloof ik dat zijne beteekenis, ook voor kunstenaars-generaties na hem, nog zal winnen.



(1) De beteekenis van Engelsche artisten en ook van Fransche verlies ik hier niet uit het oog.

(1) Vóór deze opsomming herinneren we nog even aan Toorop.

(2) Invloed van Toorop is zelfs in artisten van Oostenrijk-Hongarije aan te wijzen; b. v. in niemand minder dan Klimt.

TENTOONSTELLING VAN NED. IND. KUNSTNIJVERHEID (4e GROEP) ✠ GOTHISCHE ZAAL ✠ 21 AUG. — HALF OCTOBER ☞ Deze is de Vierde Groep-tentoonstelling van *Oost en West*. Er wordt over deze kunsten zooveel geschreven, zooveel goede en minder goede reclame gemaakt, dat wij gaarne iets meer algemeens opmerken.

Hoofdzakelijk is deze tentoonstelling er eene van vlechtwerk; gedeeltelijk eene kleine aanvulling van de vorige groep-tentoonstelling aan het weven gewijd [1].

Staat deze kunst hoog? Hooger dan de onze? Beide is stellig waar. Maar wat een volk gedurende eeuwen opbouwde, zouden wij dat in eens kunnen? Wij hebben hierin nog geen traditie. Maar dit niet alleen. Deze kunstsoort ontstond in den aanvangstijd der kunsten. En evenals de architektuur, de beeldhouwkunst, de schilderkunst en de muziek eene hoogste periode van bloei, die onovertroffen staat in de geschiedenis, hebben aan te wijzen, zoo is 't ook met deze dienende kunstsoort. [2] De geestes-attitude van een volk in eene bepaalde tijd, met hare materiele onderbouw vond in deze kunstvorm eene gerechte afspiegeling en ook in haar hebben wij de ziel van dien tijd, de ziel van de toen levende volkeren te zoeken, in zooverre er toen in de kunst van afspiegeling sprake kan zijn.

Hoe minder de mensch symbolen gebruikt ter uiting, hoe hooger hij staat, heeft meen ik Hegel eens gezegd. Men moet voorzichtig zijn en deze uitspraak in hare juiste beteekenis begrijpen. Het is immers waar dat de kunst in hare ontwikkeling steeds reëeler wordt en toch rijker aan ideëele inhoud. — Dat dit, in verband met de verdere ontwikkeling van de hier besproken kunstsoort, die ook met symbolen werkt, eene kleine aanwijzing zij. De Hollandsche gebruikskunstenaar heeft de doelmatigheid op den voorgrond gezet: *hij* is op den goeden weg.

Hoe zal 't gaan met 't verloop dezer kunst, zooals dat uit het verloop in het verleden ook in samenhang met andere kunsten, met eenige kansberekening te voorspellen zoude zijn? Ik durf er in dit kort bestek allerminst een definitief antwoord op te geven. Maar daar waar zooveel betrouwen in een goede toekomst bestaat, is eene opwekking niet al te zeer noodig.

(1) Voor belanghebbenden wijzen we op het interessante werkje van Loebèr: *Het vlechtwerk in den Indischen Archipel.*

(2) Eene dienende kunstsoort kan ook als absoluut onderscheiden worden.

IN HET MAURITSHUIS ☞ Het Mauritshuis bezit voor 2 maanden in bruikleen een schilderij van Lastman (geteekend Pietro Lastman, fecit 1614) uit de verzameling van Graaf Stetzki.

Het laatst vond men van dit schilderij sporen in 1772, toen het nog op eene auctie voorkwam. Het gold zoowat als het beste (?) van wat Lastman maakte, en wijl het zeldzaam gaaf bewaard is gebleven, zal 't voor Rembrandt-vorschers een smakelijk hapje zijn. Het stelt voor: Paulus en Barnabas te Lystra. Toen het in bezit was van Six, beschreef Vondel het in een gedicht dat men met meer bijzonderheden ook aangehaald vindt door Houbraken (1e deel, blz. 98, 2e dr.). Verder verwijzen we naar Vosmaer blz. 478, no 40, (uitgave 1877) en Hofstede de Groot *Quellen Studiën* blz. 138. Vondel sprak mogelijk (?) een « beleefd » oordeel uit wanneer hij de kleuren « vloeyende en krachtig » noemde, maar deze — die zich vermeten heeft (in alle onschuld wellicht maar zeker zeer bekrompen) Rembrandt, in wiens « schaduw » hij niet mag staan, met een zoon der duisternis en een uil te vergelijken, waarmee hij blijk gaf het wezen der schilderkunst die in Rembrandt haar *eigenlijkste* vertegenwoordiger heeft, niet te begrijpen of aan te voelen, — heeft meer blijken van onbevoegdheid gegeven en van weinige ruimheid van blik. De stofuitdrukking van dit, Lastman's schilderij is over 't algemeen slecht. Maar daarentegen is de compositie, vooral in het verloop der plans, zeer gelukkig, en in het 2e en 3e plan zijn kwaliteiten van kleuren, van actie enz. aan te wijzen die minder gewoon zijn. Terwijl we aan dit schilderij ook weer de wetenschap kunnen ontleenen, hoe het uiterlijk van 't Zuiden (hetwelk in dit schilderij ook al zeer vrij is herschapen) in het verbeeldings leven van Rembrandt tradt.

KUNSTBERICHTEN UIT DEN HAAG



EEN STUK VAN WILLEM MARIS — In Buffa zagen we een groot schilderij van Willem Maris (doekmaat : 200 × 140) het doek van de Parijsche Tentoonstelling in 1900. Het vertegenwoordigt misschien wel de grootste krachtinspanning van den meester in de laatste jaren, waar het in eene allesomvattende compositie tal van motieven vereenigt tot een geheel van grootsche weidsche conceptie.



KUNSTZAAL BIESING — De Heer Biesing opende eene tweede ruimere expositie-zaal waarin hij een aantal werken tentoonstelde van welke we eenige meenen te moeten vermelden. Er is van Jacob Maris eene *Slachterij* uit zijn vroegen tijd. Vergelijken we dit werk met dergelijke onderwerpen van Rembrandt, dan blijkt dat Rembrandt zooiets voor ons besef tot een universeeler beeld wist te verheffen. Bij dezen valt het licht — en welk een licht? — in een gesloten ruimte en komt er iets tot ons als ademden we in eenen eeuwigen bloednacht. Maris laat ons een stukje van een zonnigen hemel zien, vermijdt alle tentoonspreiding van actie : het is eene geboende en geschrobde verlaten slachtplaats met over 't geheel iets van Zondagsstemming, met iets van het zindelijk-correcte van Pieter de Hoogh. En toch laat u de ondertoon van die stemming als : *here's the smell of the blood still : all the perfumes of Arabia will not sweeten this...*, niet los.

Verder merkten we hier nog op van J. Maris een zijner meest aansprekende werken, dat ook op de Maris-tentoonstelling was en in het toen ter tijd uitgegevene boekje gereproduceerd werd : eenen Avond, ontleend aan het destijds brake terrein achter Maris' huis aan de Laan van Meerdervoort. Dit schilderij is dus weer in den handel. We vestigen hierop de aandacht van onze verzamelaars, wijl 't ons spijten zou zoo dit werk, dat ons den meester nàder brengt dan het meeste andere, op een of andere wijze ons land zou verlaten.

Uit de oude zaal noteeren we van Thys Maris een paar teekeningen : een belangrijk werk : *De Doop* (¹) en eene *Spinster*; van Jozef Israëls eene compleete aquarel : een naaiend oud moedertje in eene woning-ruimte bij 't raam; eene krachtige Dupré, het ook al meer bekende : *Crépuscule*.

Ook zagen we hier werk, een aantal aquarellen, van eene jeugdige artiste : C. Sinia. Het kenmerkt zich bij nog eenig gemis aan voldoende beheersching der « traditioneele » technische behandeling, juist door het tegendeel van maniërisme : eene benijdenswaardige argeloosheid, die mooiste kant van het kunstenaarsschap; zoodat dit werk door zijne aristocratische onbevangenheid tusschen veel van het jongste gesmeer met zeer bevoegde hand gedaan, eene goede indruk maakt. Stellig, dit werk heeft verder de verdienste, terwijl het werk van eene vrouw is, vrouwelijk te zijn. Maar toch leggen we er den nadruk op, dat bij verdere studie meerdere handvaardigheid, mits door zuivere intuïtie bestuurd, niet dan ten goede zou werken.



KUNSTZAAL PREYER — Bij Preyer zagen we behalve eenige zeer volledige werken van Jacob Maris, eene *Spinster*, van Israëls, dateerende van een goede tien jaar terug. Het is verwonderlijk hoe deze kunst die toch op den beganen grond schijnt te blijven en 't zonder symbolen doet, de meest weidsche perspektieven opent. Hier is geen sprake van Parzen of Nornen. Maar wat is het dan dat onze gedachte toch — waar 't een zoo eeuwen lang uitgeoefende bezigheid geldt — tot zoo ouden tijd terugvoert, welke macht is 't die de bevende hand van deze oude bestiert en hare taak tot eene zoo wonderdadige bezigheid maakt?.... *Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss.* Waarlijk wij speuren ook achter deze werkelijkheid den diepen zin : het Eeuwige, waarvan dit momenteele het beeld geeft als symbool der Kunst.

H. D. B.



(¹) Ik meen me te herinneren in betrekking tot dit werk het volgende te hebben hooren verhalen Jacob Maris had dit werk in zijn slaapvertrek hangen (waar het dus treffend in de juiste sfeer hing) en voerde, zeker in eene goede bui, hier een jonger kunstbroeder binnen om hem — als hooge gunst — dit werk te toonen.



DE TEEKENINGEN DER VLAAMSCHE MEESTERS

DE VADERLANDSCHE SCHOOL IN DE XVIe EEUW (Vervolg).



N zijne zuiver Vlaamsche richting werd de Boeren Breughel gevolgd door een zijner zonen PETER BREUGHEL, bijgenaamd den Helsche (1564-1638). Hij dankte dien toenaam aan enkele stukken, waarvoor hij brandrampen of de duivels en het element, waarin zij leven, tot onderwerp koos. Maar over het algemeen was hij evenals zijn vader een schilder van de volkszeden in gemoedelijken trant en hooge kleur. Er zijn weinig teekeningen van hem bekend en die, welke op zijn naam staan, zijn niet altijd van vertrouwbare echtheid.

Het British-Museum bezit van hem een *Hekserij*, geteekend met de pen en gewasschen met blauwachtigen inkt; het Museum van Berlijn een *Sabbat*, insgelijks met de pen, maar met bister gewasschen. In den Louvre vindt men het gezicht op een kasteel, gedagteekend van 1625. Het belangrijkste stuk, dat ik nog aangetroffen heb van hem, is een groote teekening, die voorkwam in de veiling Albert Lange (Munchen, 1899) en die een ijsvermaak verbeeldde met talrijke figuren in eene landelijke omlijsting, met boomen en een huis op de boorden van het water, eene brug in het midden, geheel in den trant van zijn vader.

Peter Breughel de oude en de jonge hadden voor de tooneeltjes uit de wereld der spokerijen als eenigen voorganger Hieronymus Bosch; voor de tafereelen uit het volksleven hadden zij behalve dezen nog een tweeden baanbreker, namelijk CORNELIS MASSIJS, den tweeden zoon van Quinten.

In 1631 liet hij zich terzelfder tijd als zijn oudere broeder Jan als vrijmeester in de Lucasgilde inschrijven; maar, terwijl Jan geheel afweek van de kunst zijns vaders, bleef Cornelis hem in zoo verre trouw, dat hij niet alleen Bijbelsche geschiedenissen vertolkte in den

Italiaanschen trant van zijn broeder, maar ook een goed deel zijner onderwerpen ontleende aan het leven van den minderen man. Wij kennen hem nagenoeg alleen uit zijne gravuren, die zeer fijn bewerkt zijn en in hun volkstooneeltjes eene treffende overeenkomst vertoonen met de opvattingen der Peter Breughel's. Hij geeft toch drinkgelagen en vechtpartijen onder de boeren te zien, vertolkingen van hekelende volkspreuken en kluchtige toestanden, zooals die van de blinden, die in den put vallen, en van den man, die zijn eieren in den nest van een anderen ontlaadt. En niet alleen zijne onderwerpen, maar ook zijne koddige voorstelling der figuren vertoonen een treffende verwantschap met die van den ouden Breughel. De eenige teekening, welke wij van hem kenden, hoort toe aan het Museum te Dresden. Zij draagt zijn naamcijfer met het jaartal 1545 en houdt het midden tusschen zijn gemoedelijken en zijn academischen trant. Het onderwerp is het Bijbelsch verhaal van Loth en zijne dochters; de groep, door de verleidelijke jonge vrouwen en den induttenden patriarch gevormd, is even natuurlijk als sierlijk en verraadt in gelijke mate als zijne tooneeltjes uit het leven der minderen een begaafden en gezonden kunstenaarsgeest.

In de veiling von Eelking (Keulen, 1902), kwamen er niet minder dan negentien teekeningen onder den naam van Cornelis Massys voor. Vier ervan dragen zijn monogram en twee dezer terzelfder tijd het jaartal 1541. Dertien stellen tooneelen voor uit het leven van Christus; één de Zeven Werken van Barmhartigheid; twee zijn ontleend aan de legende der Heiligen; twee behandelen onderwerpen uit de werkelijkheid; één levert een ontwerp voor een glasraam.

In de dun gezaaide schaar der realisten treffen wij nog aan Peter Aertsen (1508-1573), die van Amsterdam naar Antwerpen kwam wonen en daar het grootste deel van zijn leven doorbracht. De eenige teekening, welke wij van hem kennen en die zich in het Museum te Berlijn bevindt, biedt ons een goed staaltje van zijnen trant aan. Men ziet er in eenen kruidenierswinkel man en vrouw, die de klanten bedienen. Al de personen en heel de omgeving zijn trouw naar de natuur gedaan, in den zwaren krachtigen toon, die aan zijne volle forsche kleuren herinnert.

Een ander meester van dezelfde richting is de Antwerpenaar Joachim Beuckelaer, de neef van Peter Aertsen (1510?-1573). Hij koos gelijke onderwerpen als deze zijn meester: bij voorkeur afbeeldingen van het volksleven op de markten. Ook van hem troffen wij slechts ééne teekening aan en wel in het Museum te Dresden. Het is ditmaal een tafereel binnenshuis, een soort van drieluik. In het middelpaneel ziet men man en vrouw aan tafel zitten in tamelijk aanstootelijke postuur; rechts dansen zij tegen elkander op; links ziet men een



CORNELIS MASSIJS : LOTH EN ZIJNE DOCHTERS
(Museum, Dresden).

drinkend gezelschap. Het stuk is met de pen geteekend in korte afgebroken trekken en met inkt opgehoogd, het draagt het handteeken *Joachim beukeler.* De figuren zijn geteekend naar de waarheid, maar vervallen niet in het gewilde leelijke, zooals bij sommige volgelingen derzelfde richting het geval is.

DE TEEKENINGEN DER VLAAMSCHE MEESTERS

DE ROMANISTEN



NDER dezen naam duiden wij de Vlaamsche schilders aan, die zich over de Alpen gingen inwijden in de kunst der Italianen uit de gulden eeuw der Renaissance. Voor hen was de studie van het naakt menschelijk lichaam, van het fraaie gebaar, van de bevallig geschikte samenstelling hoofdzaak; krachtige werking van licht en bruin werd verkozen boven rijk koloriet. De oudsten der reeks, die zich door heel de XVIe eeuw verlengt, zochten de bekoorlijkheid hunner tooneelen te verhoogen door ze op te smukken met sieraden ontleend aan de grillige en allerliefelijkste fantazieën, die de Italianen uit de Romeinsche grotesken en die de Vlamingen van de Italianen overnamen. Later vallen deze speelsche beuzelarijen weg en worden de samenstellingen ernstiger, soberder en nuchterder, totdat bij het aanbreken van Rubens' tijd het zwaardere, krachtige meer en meer veld wint en het dramatische en weelderige in vorm en kleur gaan overheerschen.



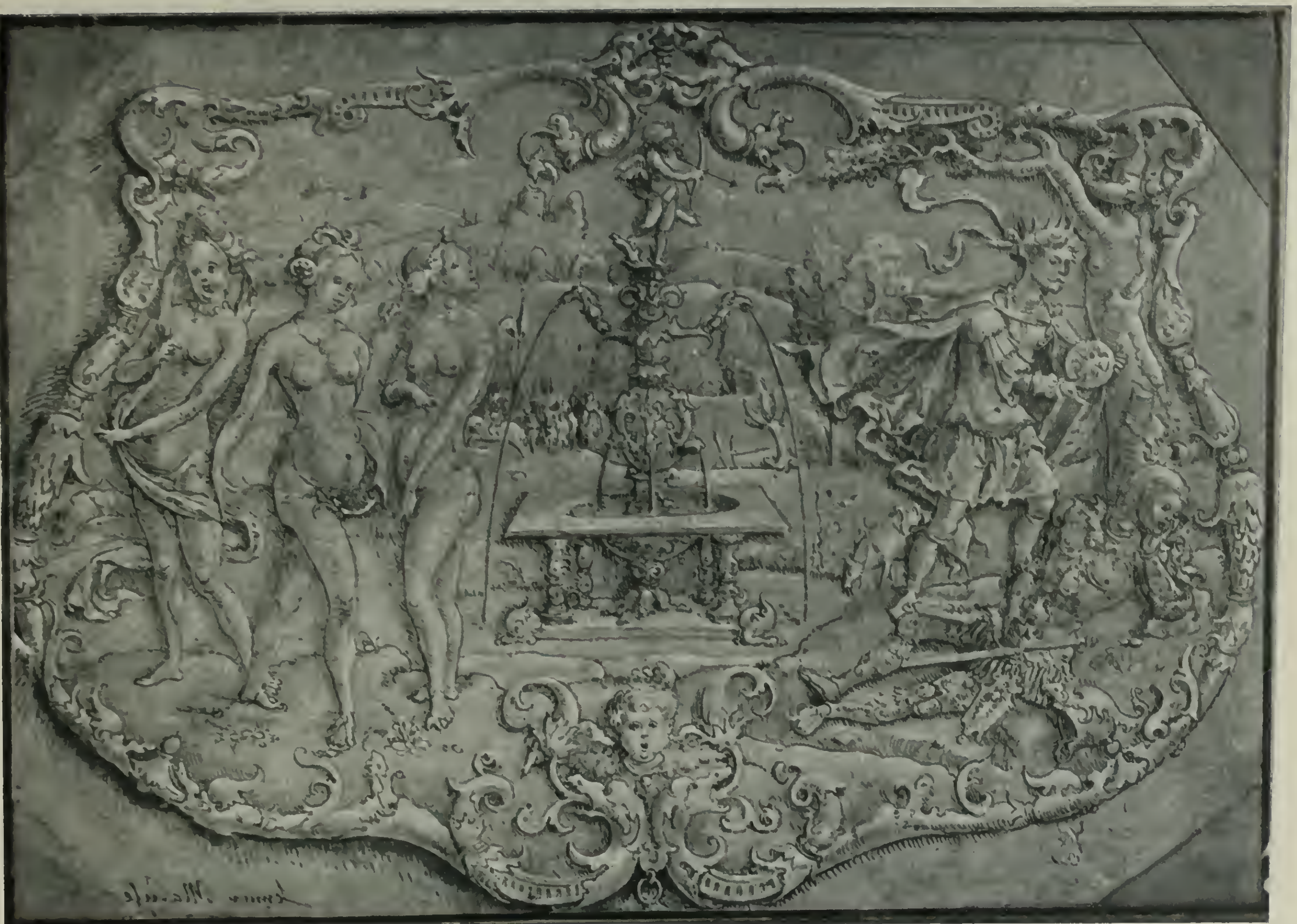
JAN GOSSAERT VAN MABUSE : OMLIJSTING VAN EEN SPIEGEL
(Albertina, Weenen).
[N.-B. De teekening werd door de fotografie omgekeerd].

DE TEEKENINGEN DER VLAAMSCHE MEESTERS

De vroegste der Romanisten en de sterkst gekenmerkte door zijnen overvloed en zijne overdaad van krul- en snijwerk is Jan Gossaert van Mabuse. Hij werd omstreeks 1470 te Maubeuge geboren en kwam zich in 1503 te Antwerpen vestigen; in 1508 vergezelde hij Filips, bastaard van Burgondië, naar Italië, verbleef er een zestal jaren en keerde dan naar het vaderland terug. Hij werkte daar in verscheiden steden en stierf te Antwerpen in 1532.

Zijn oudste gekende werken bracht hij voort vóór zijn vertrek naar Italië; zij behooren door hunne zorgvuldige bewerking en door de scherpe gelaatsuitdrukking tot de oude Vlaamsche school. In zijne latere erkent men den invloed der Italianen in de bekoorlijke vormen der personages en in den weelderigen opsmuk der bijzaken.

In enkele zijner stukken laat hij zich verleiden tot de koude afgemetenheid en de schoolsche stroefheid van den academischen stijl; over het algemeen vermijdt hij alle logheid en zoekt naar lenigheid en bevalligheid. Enkele malen ook vervalt hij in het kleurlooze der



JAN GOSSAERT VAN MABUSE : HET OORDEEL VAN PARIS (Albertina, Weenen).

[N.-B. De teekening werd door de fotografie omgekeerd].

11

anatomisten, maar gewoonlijk blijft hij trouw aan de oude Vlaamsche kleurigheid.

In zijne teekeningen toont hij zich een geestdriftigen aanhanger van de kunstenaars der Renaissance. Geen is er meer verliefd op de verfijnde, dartele en grillige vindingen, waarmee de Italiaansche schilders, die hij over de Alpen leerde kennen, hunne tafereelen en vooral hunne decoratieve paneelen stoffeerden.

Men kan zich niets bekoorlijkers verbeelden dan de drie stukjes, die de Albertina van hem bezit; het eene verbeeldt eene *Justitia* en is geteekend *Jenin Gossart van Mabuse;* het is miniatuurachtig fijn geteekend en zou als bewijs kunnen aangehaald worden tot staving van het beweren, dat de maker ervan medewerkte aan den brevier van Grimani. Het tweede stuk, geteekend *Jennin Mabuse*, verbeeldt een ronde lijst, vastgehouden door twee engelen en vastgemaakt op het voetstuk waarop deze staan, een juweeltje van decoratieve kunst en een uitmuntend staaltje van wat ten onzent in den aard der oudste Italiaansche Renaissance werd voortgebracht.

Het derde stuk is op gelijke wijze onderteekend; het onderwerp is het *Oordeel van Paris*. Maar het is behandeld met eene zoo verregaande grilligheid en een zoo erg overdreven zucht naar verfijnde elegantie, dat men ter nauwernood nog den zin van het voorgestelde kan raden en dat de inspanning om te bekoren overgaat tot het gekunstelde en misvormde.

De Uffizi te Florence bezitten van hem vier zeer fraaie teekeningen dragende zijnen naam en verbeeldende drie tooneelen uit het leven van Joannes den Evangelist en een onderwerp aan de geschiedenis van een anderen heilige ontleend. Alle vier met omlijstingen en compartimenten, zoolas men het toen noemde, in den laatsten gothischen stijl.

Het prentenkabinet te Dresden bezit nog een ridder geteekend *Johā de Malbodio*. Het handteeken is oud maar niet echt. Het stuk is wel van Mabuse's tijd en ook van zijne hand.

In de Berlijnsche verzameling van teekeningen vindt men een gebouw in den overrijken overgangstijl van Gothiek naar Renaissance, zooals men die gewoonlijk aantreft in den achtergrond der schilderijen van Gossaert.

(Wordt voortgezet).

MAX ROOSES.





HET MUSEUM WILLET-HOLTHUYSEN

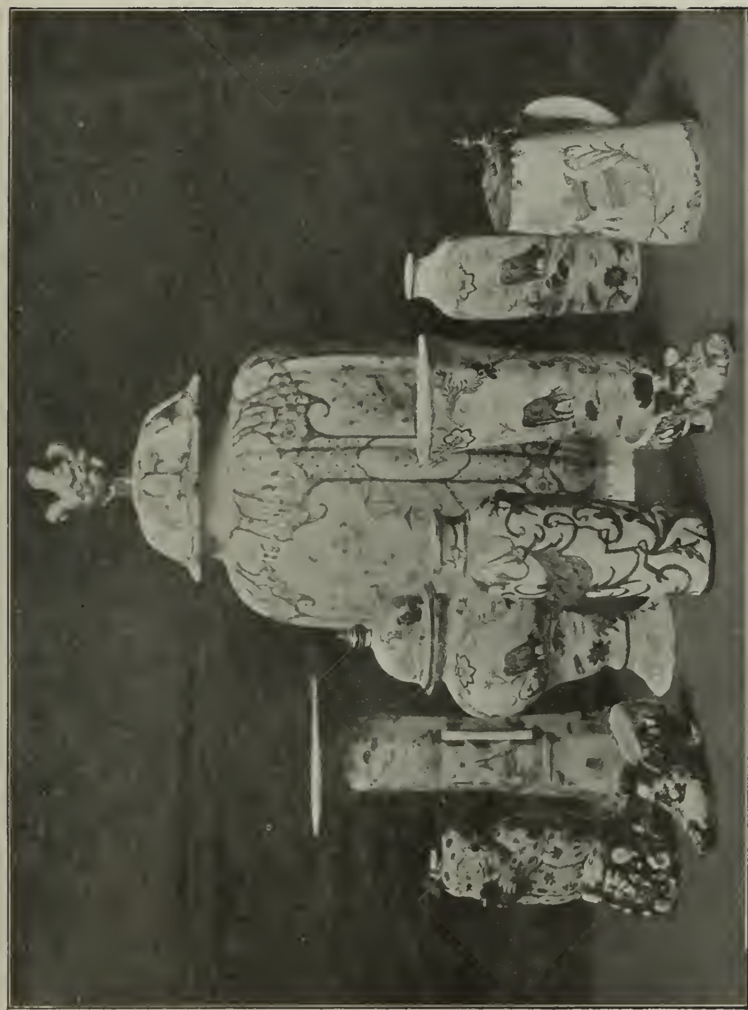
II. DE VERZAMELING



ET DELFTSCH AARDEWERK. — Van het hooggeroemd Delftsch aardewerk, immer, zoowel bij vroegere als bij latere beschrijvers en beoordeelaars, het best en meest geacht van alle Europeesche aardewerkskunst, de Italiaansche uitgezonderd, zijn in het Museum Willet maar betrekkelijk weinige stukken aanwezig, te weinig zelfs om van een collectie te spreken. Maar onder die enkele exemplaren zijn er toch eenige, die een beschouwing en beschrijving ruimschoots verdienen, die den kenner een oogenblik belangstellend ophouden om hun voortreffelijkheid in vorm en teekening, niet het minst om hun zeldzaamheid van grillig maaksel.

Dit kan in 't bizonder gezegd worden — als wij met het polychrome aardewerk aanvangen — van een stel wit-en-goud, bestaande uit een beker als middenstuk met bijhoorende twee fleschjes en twee kruikjes. Dat wil zeggen : het stel *was* wit-en-goud, maar is thans wit en lichtbruin, daar al het verguldsel der arabesken-versiering, die op den witten grond in gips is opgewerkt, met den tijd wegsleet. Jammer genoeg, want in zijn vroegeren staat was het stel, met het gouden Louis XIV-ornament op het glanzend wit van den ondergrond, zeker van een rustig-voornaam aspect, rijk en waardig, terwijl men thans gehinderd wordt door die onzekere fletsbruine kleur, die met het fond niet samengaat, al zijn ook de krullen en bladmotieven nog zoo goed verdeeld. De nadeelen van een dergelijke ornamentbewerking springen dus hier duidelijk in 't oog : het is mooi, maar het duurt niet, en bij het beste fabrikaat, heeft men van zulk een behandeling met vergulde versieringen *en relief* ook niet willen weten.

Daarbij werd enkel en uitsluitend de oudbeproefde wijze van ornamenteeren gevolgd, die de eeuwen weerstaat. Het stuk werd gebakken, in 't email gedoopt en vervolgens geschilderd. Op het



GROEP AARDEWERK UIT HET MUSEUM WILLET-HOLTHUYSEN.

uiterst teere sponsachtige oppervlak trok de schilder de omlijning zijner vakken, vulde die daarna in met ornament of vrije teekening, meestal eerst de omtrekken, dan de zware, dan de lichtere tinten. En het vereischte, behalve de natuurlijke aanleg, een ontzaggelijke, een ongeloofelijke bekwaamheid op lange jaren van oefening gesteund, om met zekere hand die lijnen te trekken, die kleurvlekken aan te brengen en er de diepte van te bepalen. Elke niet dadelijk rake lijn stond onuitdelgbaar vast, elke te lange druk gaf een vlek, waar die niet behoorde en bij 't aanbrengen der tinten, diende de kunstenaar vooruit te weten hoeveel zij in 't vuur verdonkeren zouden.

Maar, zoo behandeld, vervolgens geglazuurd en eindelijk in 't groote vuur dagen lang gebakken, stond er ook de teekening in al zijn glans en zuiverheid voor goed, voor zoolang als het voorwerp zelf duren zou. Dit kon breken, maar de kleuren en lijnen der versiering zouden niet verflauwen, wat men ook met het bord, met de flesch, de pul, de beker mocht aanvangen of waartoe hen gebruiken.

En deze beschildering *onder* glazuur, deze volgorde van behandeling : emailleeren, beschilderen, glazuren, kenmerkt de beste periode der fabricage, scheidt haar af van den vervaltijd, toen men al minder van zulk een lastige en gevaarlijke wijze van schilderen op 't poreuze oppervlak van het ongebakken aardewerk weten wilde.

Dat er echter ook in dien lateren tijd nog wel goede dingen gemaakt werden, bewijzen de drie bekers, waarvan hier een reproductie is bijgevoegd.

26 cm. hoog en zeskantig, hebben zij een zeer wijd omgeslagen boord, die wel het best aantoont, dat zij enkel tot pronkbekers werden geschapen. Hun decor is echter het voornaamste aan hen. Op het glanzend en zacht aanvoelend email zijn de vakken in de Chineesche manier beschilderd met veelkleurige, ook gedeeltelijk opgewerkte voorstellingen. Men ziet een kiosk, een soort van verkoophuis met een uitstalling en personen daar achter, verder een scheepje, een paar figuren, een jardinière met planten enz., alles nauwkeurig den Chineezen en Japanners nagedaan. Maar hoewel dit paar bekers aardigvreemd en zachtkleurig van aanzien is, rechtuit *mooi*, zou ik toch voornamelijk de middelste willen heeten. Hier geen relief, enkel vlakke schildering naar Japansche wijze : vogels, bloemen en bladeren, wier voortreffelijke teekening, sober-gepaste verdeeling en harmonische kleuren, dit stuk, naar mijn smaak, uitstekend maken boven die twee andere.

Daar in de kleur het groen overheerschend is, zegt men dat de beker (evenals bij het Japansche goed, waarvan dit een vrije en toch getrouwe nabootsing is) behoort tot de *Famille verte*, en 't is maar te betreuren, dat geen spoor van signatuur ons in staat stelt de fabriek



DELFTSCH STEL WIT EN GOUD.



BEKERS MET CHINEESCHE TEEKENING
(Museum Willet-Holthuysen).

ONZE KUNST

te kennen, waaruit het stuk voortkwam. Want moge ook de bewerking minder soliede zijn, de teekening is nog zeer goed en duidt aan, dat sedert *Aelbregt de Keyzer*, den voorganger op dit gebied der Japan-navolging, het kunstgevoel ten minste nog onverzwakt bleef.

De Keyzer leefde te Delft omstreeks het midden der xvii[e] eeuw. Hij zag den enormen opgang die het Japansch porcelein, toen uitsluitend door Hollanders ingevoerd, in gansch Europa maakte, hoe men het als de vreemde schoonheid uit geheimzinnig-ver Oosten verrukt beschouwde en fabelachtige prijzen er voor bood, en hij besloot het in zijn aardewerk na te volgen.

Ongetwijfeld zal hem tot dit besluit gebracht hebben die zoo juist genoemde *vogue* van al wat Japan op de Europeesche markt geliefde te werpen, zoowel het lak als het brons, de zijde zoowel als het porcelein en zag hier de handelsman een winstbelovende onderneming, doch niet minder heeft hem, den kunstenaar, zeer zeker de schoonheid dier uitheemsche kunst bekoord, haar wonderbare techniek, haar prachtige vastheid van teekening en innig samenstemmende kleur. Hoe zou hem anders de navolging in die mate gelukt zijn, als hij er zich niet met liefde toe had gezet? Hij zelf en zijn navolgers, van wie de gebroeders *Pijnacker* wel de bekendsten zijn.

Deze beker, met zijn teergroen ornament op het witglanzend email bewijst het reeds, maar nog veel meer die verwonderlijke bordjes in donkerblauw en rood en goud versierd of die melkkannen, zoo mooi van lijn of die stellen met eveneens polychroom décor, waarvan enkele inderdaad de beroemde onderteekeningen vertoonen. Zoo uitmuntend is de nabootsing, dat zelfs kenners het echt Japansch op het gezicht niet van het Delftsch konden onderscheiden en de pâte moesten onderzoeken om uit te maken of zij hier met porcelein of aardewerk te doen hadden ([1]).

De onderneming van Aelbregt De Keyzer, door tijdgenoot en opvolger spoedig overgenomen en verbreid, had dan ook het grootst mogelijk gevolg. Het Delftsch aardewerk, zooveel goedkooper dan het Japansch porcelein, bracht de smaak hiervoor ook in kringen, die te voren nooit zoo hoog hadden kunnen reiken en in al breeder lagen der bevolking werd het Delftsch aangekocht ter versiering maar ook allengs meer tot huishoudelijk gebruik.

Waar vroeger bij tafel enkel tin en glas hadden gediend en dan nog in betrekkelijk schaarsche voorwerpen, vindt men nu het aarde-

([1]) Een merkwaardige bizonderheid, ten bewijze hoe voortreflijk men te imiteeren wist, is dat ook thans nog stukken Japansch porcelein gevonden worden, die met Delftsch aardewerk gecompleteerd zijn, zonder dat iemand dit opvalt. Zoo bestaan er Japansche pullen met Delftsch-aarden deksels en men moet er op verdacht zijn en nauwkeurig toekijken om het onderscheid te ontdekken.

werk en zelfs het porselein bij gansche serviezen. De zeden verfijnen en de behoeften vermeerderen, al is ook de weelde overal niet grooter dan in het laatst der XVIIe eeuw.

Naast de tinnen kroezen en de glazen bekers en roemers heeft men nu ook de aarden bekers in den vorm der Duitsche bierkannen en met een deksel van metaal voorzien. In de verzameling-Willet is er een mooi klein ding van deze soort, dat men rechts in de gereproduceerde groep vinden kan. Het is 19 cm. hoog en vertoont op het melkig email twee wapens, met een lint saamgesnoerd en door een soort van lauwertak omgeven. Ook langs den onderrand van het kannetje zijn sporen van ornament, doch jammer genoeg is hier het email zeer geschonden en, even jammer, is het deksel van verguld-koper zeer waarschijnlijk van veel later dagteekening dan het kannetje zelf. Ware het geheel gaaf, zeker zou het meetellen onder de merkwaardigste voorbeelden van *Zacharias Dextra's* kunst, want *Z. Dextra*, aldus is in rood de onderteekening op het bodemvlak.

Zacharias Dextra was in 't begin der XVIIIe eeuw eigenaar van de fabriek de *Drie Astonne* en hij en zijn broeder Jan Theunis « poussèrent la faïence de Delft dans l'imitation de la porcelaine de Saxe », gelijk Havard zegt [1] en verkregen in dit opzicht merkwaardige resultaten. Doch in dezen zelfden tijd komt ook het nieuwe procédé op, dat op den duur het geheele vak, de groote kunst der plateelschilders te gronde zou richten, nl. het inbakken van het ornament in *klein-vuur*, d. w. z. in vuur van veel minder hitte. De eigenaardige kunst van den plateelschilder, — die immers bestond in 't onmiddelijk raaktrekken van lijnen op de sponzige oppervlakte van het versche email, het aanbrengen der kleurplekken met de kennis hoe die in 't vuur opdonkeren zouden — was hier niet van noode, waar eerst geschilderd werd, *nadat* het glazuur was opgebracht en de groote bakking had plaats gehad. Nu kon men te werk gaan als bij gewoon schilderen, men kon uitwisschen en weer van voren af beginnen, terwijl de kleuren niet behoefden te veranderen in 't matige vuur, dat enkel diende hen te fixeeren, maar aan het voorwerp zelf niets te veranden had.

Sedert deze bewerking met klein vuur (*moffelvuur*) toenam, ging de kunst en het gilde der plateelschilders te loor. Op verschillende tijdstippen, in 1747 en 1767, trachtten dezen wel het verloren terrein te herwinnen, hun kunst voor algeheel verval te behoeden door een belasting te doen leggen op elk stuk, dat de fabrieken verliet zonder door hen bewerkt te zijn, doch veel succes heeft die maatregel niet opgeleverd. Tegelijk met de plateelschilderkunst schijnt ook de smaak verloren gegaan te zijn, die toch nog toe in 't versieren had geheerscht.

[1] HAVARD : *Histoire de la Faïence de Delft*, blz. 142.



DELFTSCHE FLESSCHEN.

Het ornament van voorwerpen uit het laatst der XVIIIe eeuw is vaak zwaar en onbevallig, al te grillig of, in de Japan-nabootsing, kinderachtig primitief, ver van de rustige, beheerschte voornaamheid en soberheid, die 't eens bezat.



Nog uit den zeer goeden tijd echter, èn wat bewerking èn wat ornament betreft, zijn de beide veldflesschen, waarvan de reproductie hier bijgevoegd werd. Hun vorm is aardig om de aan een zijde afgeplatte buiken en hun email bizonder vet en glanzig, waarop de blauw-roode teekening onder glazuur helder uitkomt. Zij doen vanwege hun décor eenigszins aan Rouaansch aardewerk denken, maar het schitterend glazuur wijst onmiskenbaar op hun Delftschen oorsprong, al zijn zij ook van een soort, dat men lang niet alle dagen te zien krijgt.

Maar curieuzer nog en om bepaald van te houden is, uit dezelfde periode, het aardig gemodelleerd aapje, hierbij afgebeeld en dat ook nog links van de groep voorkomt. Het zit met de achterste ledematen geklemd om een rotsachtig voetstuk, recht opgericht, naïef-ernstig smullend van een vrucht, terwijl de lange staart fier omhoog krult.

18 cm. hoog, vertoont het allerlei bruingele vlekken en strepen op den grond van wit. Het voetstuk is groen en bruin, en op den kop is een bladvormig dekseltje, ter afsluiting van het kannetje, dat de aap is en in dezen vorm wel tot niet veel anders dan pronk gediend zal



Figuur Kannetje.

hebben. Behalve dit aapkannetje zijn er nog een paar hooggehakte, blauw-en-bruine XVIIIe eeuwsche schoentjes (zie de groep) als vertegen woordigers van het Delftsch figuur-aardewerk.



Over de vele blauwe pullen, bekers en borden der verzameling, kan ik kort zijn. Een mooi staal er van vindt men bij de groep, een ander, van opmerkelijker vorm, met ribben *en relief*, is hier naast gereproduceerd. Doch grooter of kleiner, met geringe variaties in de teekening, die altijd het Japansch nabootst of in de kleur, die lichter of dieper is, zijn zij toch aan elkander vrijwel gelijk en men

meent ze alle te kennen als men er eenige kent. Doch dat is eigenlijk maar schijn, want de nuancen van blauw zijn legio en zoo slap, zoo armoedig als de eene kunnen aandoen, zoo diep, zoo warm en rijk zoo weldadig zijn de andere. Ook hun teekening verschilt in vastheid, in levendigheid, in meer of minder mooie vlakvulling, en geen wonder, want zij zijn immers de producten van vele menschenhanden, en zoo zeer als deze verschilden, moeten ook gene, bij scherper toezien, onderscheiden zijn.

Er bevindt zich in de collectie-Willet een stel van twee pullen en een beker, dat gemerkt is aldus : en twee andere stellen die *P. V. B.* geteekend zijn, hetgeen wel *Pieter* of *Paulus Verburg* of *Van der Burch* (in 1734 eigenaar van de fabriek *De Vergulde Blompot*) zou kunnen beteekenen [1].



Ten slotte nog deze korte uitwijding.

Wie van zulke dingen als kunstvoorwerpen genieten wil, moet, om zoo te zeggen, zijn verstand thuis laten en grootendeels door zijn zinnen leven. Het is *oogenlust*, lijn- en kleurmooi dat deze dingen geven, en de liefhebbers genieten ook door het aanvoelen, het zuiver modelé,

(1) Jean Justice : *Dictionnaire des Marques et Monogrammes de la Faïence de Delft*, blz. 6.

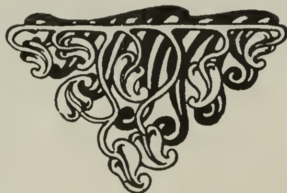


BLAUWE PUL MET DEKSEL
(Museum Willet-Holthuysen).

het glad en vet email, waaraan ze zelfs de echtheid toetsen en mooi-oud van handige namaak onderscheiden. Wel is het niet verboden, zich te laten suggereeren door al wat een mooi oud stuk zilver, of glas, of porcelein van ver verleden in zich draagt, doch de zinsgenieting moet voorafgaan, want op deze wijze alleen staat men eerlijk ook tegenover de nieuwe gebruikskunst, die de bekoring van verleden ontbeert, en loopt men geen gevaar te vervallen in die idolatrie van oude dingen, die enkel accepteert wat *oud* is, en *omdat* 't oud is, die van 't nieuwe niet weten wil en onder 't oude niet onderscheidt. Wat daar ten slotte van terecht komt, leert menige verzameling en menige tentoonstelling: een zonderling door-elkaar van kostbare en waardelooze dingen, de Venus van Milo naast een knoop van Napoleons jas, beide quasi-genoten op éénzelfde wijze door een welmeenend publiek. En evenwel zijn beide zaken niet gelijk. Van het beeld kan een directe emotie uitgaan, het heeft waarde *als zoodanig*, maar de knoop .... blijft een knoop. Men moet zich de jas, den man, den tijd er bij voorstellen, om iets als ontroering te kunnen gevoelen, en behalve dat het aan de minste menschen toevertrouwd is, zoo historisch te genieten, geraakt bij die hersenwerking de knoop zelf tamelijk wel uit 't gezicht, wordt tot onnoozele aanleiding, die beter door een geschreven uitnoodiging ware te vervangen om zich even in die lang geleden tijden in te denken.

Gelijk dit geldt voor zoogenaamd *historische* voorwerpen, zoo geldt 't ook voor oude gebruikskunst. Men moet er de *schoonheid* van trachten te genieten, minder hun geschiedkundige merkwaardigheid waardeeren. En waar wij, als Noorderlingen, tot het laatste vooral geneigd zijn en tot het eerste niet zeer bekwaam, daar beteekent het een uitbreiding van ons wezen en hierdoor een verhooging van geluk, als wij ons toeleggen op eenvoudige *zinsgenieting*, zonder meer.

F. C. Jr.





DE DRIEJAARLIJKSCHE TENTOONSTELLING TE GENT

(XXXVIIIe Tentoonstelling der Kon. Maatschappij tot Aanmoediging van Schoone Kunsten, van 24 Augustus tot 2 November 1902).



NA Brugge — Gent; na de Primitieven — de Modernen; de twee uitersten van de Vlaamsche kunstgeschiedenis te samengebracht in de beide oudste zustersteden; vijf eeuwen kunstevolutie ingekort tot den afstand van een half uur sporens...

Dit samentreffen brengt ons noodzakelijk tot vergelijking; ze staan daar tegenover elkaar, de synthesen van ons oudste en jongste kunstleven, als op de beide schalen van een reuzenbalans, die aan den eenen of den anderen kant móet overslaan!

En toch zou 't weinig passen om hier in een paar regels het orakelwoord te willen neerschrijven, dat het scheidsgewicht in de schaal zou werpen. Eerst later, wanneer het troebele van ons kunstleven zal zijn bezonken, en men met één blik wording en ontwikkeling der hedendaagsche beweging overzien kan, zal men tot een duidelijk begrip van haar beteekenis kunnen komen; dàn moge het oordeel vallen, dat *wij* nu nog verzwijgen moeten. —

Toch kunnen we niet nalaten hier aan te merken, hoe sympathiek ons aandoet, in de werken van onze oudere meesters, die ingetogen ernst, die bescheidenheid, die zelfverloochening als het ware, gesproten uit hoogen eerbied voor de kunst — naast het overmoedige en eigenwijze gedoe van zooveel nieuwere borstelaars! Hoe beminnelijk zijn die ouden, die eerlijk en geduldig hun « best » deden, stil en gewetensvol werkten — naast de vele onuitstaanbaar met-zichzelf-ingenomen flikwerkers van vandaag!

Dit is een van de treurige gevolgen van onze Academies en Kunstscholen — broeikasten voor artiesten, die er als pompoenen met wondersnelheid worden opgekweekt, maar het stevige en forsche

missen, van den uit ruwen bodem opgegroeiden boomstam. Het artiestenbaantje staat in onze dagen zoo wagewijd open, dat er meer jongelieden dan ooit te voren als vlinders aanvliegen op de kaarsvlam van ijdele glorie die er brandt, en er helaas zoo dikwijls hun vleugels aan verschroeien !

Het lastige gildewezen, dat er vroeger velen in toom hield, bestaat niet meer. Het moeizaam opklimmen van leerling tot gezel, van gezel tot meester is afgeschaft. De vele en strenge voorschriften die op alles de wet stelden — tot op het gebruik van doek, paneel of verf toe — wat zijn ze geworden ? De kunst is vrij, — de vrijheid, eerste vereischte van haar bestaan, heeft ze voor goed verworven ! — Hoe mooi klinken deze woorden niet? En wat groote waarde heeft niet de mooie klank van een woord? Maar wanneer we wat dieper doordringen in het wezen der dingen, en we overdenken wat er achter die mooie woorden schuilt, dan verliezen die wel eens iets van hun glans en glorie, en stuiten we op een bedroevende, werkelijkheid.

Of is het niet bedroevend dat in onze dagen de kunst beoefend wordt door een schaar menschen, waarvan de negen tienden over een vijftigtal jaren zullen vergeten zijn — en die, let wel, niet als de oude gildebroeders van St-Lucas, als bescheiden ambachtslieden werken, maar aanspraak maken op den weidschen naam van « artist ». En is het niet bedroevend te zien hoe de werken van de grootste meesters van onzen tijd nù reeds, onder onze oogen, stoffelijk beginnen te vergaan terwijl de schilderijen uit de XIVe en XVe eeuw nog schitteren in onverdoofden glans?

Deze overwegingen mogen bitter schijnen en misschien ook ongepast — maar worden we er niet vanzelf toe gebracht bij het doorloopen van deze zalen, verlangend naar een weinig kunstemotie, en deze heel zelden maar vindend onder 't pijnlijk doorworstelen van bergen ongenietbaar werk — wanneer te Brugge zoo wonderveel van 't edelste geboden wordt ?...



Het ligt niet op den weg van dit tijdschrift zich in te laten met de aangelegenheden van artisten ondereen — maar het kan van nut zijn voor de geschiedenis van onze hedendaagsche kunstbeweging, aan te teekenen dat dit Salon tot veel discussie en oneenigheid aanleiding gaf.

De tot nu toe conservatieve, academische geest der *Maatschappij tot Aanmoediging van Schoone Kunsten* werd nu gebannen om plaats te maken voor een vrijer, vooruitstrevender kunstopvatting. Het had iets van een revolutie, waarbij de gevallen grootheden nu hun gestrengheid uit beter dagen moesten ontgelden. Vandaar natuurlijk ontevredenheid, ruzie en polemiek, waarbij van beide zijden, naast meer gegronde betoogingen, heel wat onzin werd uitgekraamd.

ALEXANDER STRUYS :
DE BEROEMDE MECHELSCHE KANTWERKSTER.



Hoe men nu ook over deze aangelegenheden oordeele, kan het niet ontkend worden dat met de Gentsche Tentoonstelling een stap vooruit werd gedaan op het gebied van officieel erkende en aangemoedigde kunstproductie. De jongeren, die stormenderhand de zaalwanden hebben ingenomen om het vele verdufte en vesufte dat er vroeger te pronk hing te verdringen, hebben daarmee zeker nieuw leven, nieuwe strooming in onze kunstwereld gebracht, en er tevens toe bijgedragen, om den gezichtskring van het publiek te verruimen. Dit is op zichzelf een verheugend feit, dat als een gunstig gevolg van deze tentoonstelling mag beschouwd worden.

DE DRIEJAARLIJKSCHE TENTOONSTELLING TE GENT

Of nu het gemiddelde peil der tentoongestelde werken hooger staat dan op een der vorige exposities, is een vraag die moeilijk te beantwoorden is, en die we hier dan ook liever in het midden laten. Als overal was hier de middelmaat het schitterendst vertegenwoordigd, de middelmaat die het bespreken niet waard is, en die ieder gewetensvol criticus tot wanhoop brengt — de deerniswaardige middelmaat, waarbij men zich met verbazing afvraagt wat al die menschen toch kan bewogen hebben om palet en penseel te gaan hanteeren.... Maar daarnaast stonden enkele der groote figuren van onze hedendaagsche kunst, die het prestige van onzen stam en van onzen tijd moeten ophouden en in wier werken voor ons, het zwaartepunt van de tentoonstelling ligt.

We zullen ons vergenoegen met het vermelden van slechts enkele werken, die zich door iets bijzonders onderscheiden; zoo we dan al véél stilzwijgend zullen voorbijgaan, zal dit niet willen zeggen, dat er daarin geen verdiensten te waardeeren vallen — maar liever dan hier eene lange rits namen af te schrijven, zullen we wat uitvoeriger ingaan op het werk wat daar, om de een of andere reden, in het bijzonder aanleiding toe geeft.



Om eere te geven wien eere toekomt, vermelden we in de eerste plaats het werk van Alexander Struys, *de beroemde Mechelsche Kantwerkster.* Struys heeft hier zijn gewone droevige onderwerpen verlaten, om een vredig tooneeltje uit het Mechelsche burgerleven te behandelen. Een interieur : een bescheiden bovenkamertje vol schaduw, waar de beroemde kantwerkster woont. Het raam staat wijd open, en daarachter schittert in de volle glorie van de middagzon, de heerlijken St-Romboutstoren — hoog in de blauw-en-witte lucht, boven vroolijk-roode, ouderwetsche pannendaken, waartusschen heldere toefjes lentegroen uitsteken. Dat kijkje op de vrije natuur, door het vierkant raam is een weelde van heldere, krachtige en warme kleur, van licht en atmosfeer, dat ondanks zijne hooge en sprekende toon, toch volkomen in evenwicht wordt gehouden door het sombere

binnenhuis. In het kamertje ligt op een stoel het blauwe kantkussen, waarop de volle klaarte valt. De pastoor is er vóór gaan zitten en bekijkt het aandachtig en bewonderend, met zijn scherp afgeteekend profiel; naast hem staat het vrouwtje, de kantwerkster, zelfbewust het oordeel van den kenner afwachtend. Dit heele tooneeltje is in soliede, pittige kleuren geschilderd, door en door gezond, doorvoed — met iets in de schakeering (b. v. in het rijp oranjerood der daken) dat aan de Braekeleer doet denken, maar flinker, kraniger, zonder het morbiede, droomerige, dat wel eens in de schilderijen van dien laatste opvalt. Eens te meer spreekt Struys hier tot ons als een van de degelijkste, serieuste talenten van de hedendaagsche school — die vreemd aan al het onrustige gedoe in onze kunstwereld, bescheiden en eenzaam in het stille Mechelen zijn weg is gegaan, en het schoon van die oude stad met haar verlaten buurtjes en zonnige hoekjes zoo heerlijk voor ons weet te doen opleven. Het heeft ons vooral verheugd, dat Struys deze keer eens geen stervende of gestorven menschen, weduwen en weezen heeft geschilderd — want, laten we 't eerlijk zeggen, het telkens en telkens weer behandelen van zulke tooneelen, hoe superb die behandeling dan ook op zichzelf is, krijgt op den duur wel iets van jacht op goedkoope sentimentaliteit. Struys heeft hier bevestigd, dat hij ook àndere stemmingen weet op te wekken — en we weten zeker dat hij, op dien weg voortgaande, ons nog heel wat heerlijks zal kunnen geven.

Emiel Claus exposeert een doek van zeer groote afmeting, *Boomgaard in Vlaanderen;* een wegvreten van de kleur door het zonnelicht, een werken met bleek geelgroen, bleek rose, in de verblinding van de dagklaarte, — waarin misschien de grenzen van het plastisch-bereikbare worden voorbijgestreefd. Het stuk, dat behalve zijn kwaliteiten ook als proeve van Claus' nieuwere opvatting zeker groote waarde bezit — doet minder aangenaam aan. Het schijnt wel of hier te veel geofferd werd aan een theorie, een systeem, of de essentiëele eischen van picturale mooiheid die aan een schilderij mogen gesteld worden verwaarloosd werden tot het bereiken van het stoutste effect, tot het overwinnen van de grootste technische moeilijkheid. We meenen dat in dit streven een gevaar ligt voor den schilder, ten minste wanneer het niet als gewone studie, maar als compleete kunst-uiting wordt opgevat. Die boomgaard was zonder twijfel in de werkelijkheid even fel-schetterend van groene kleur, die appels zeker even zuur-onrijp; zóó viel zeker het onmeedoogende zonnelicht door de blâren, en strooide overal die groote paarse schaduwvlekken rond... Maar moet daarom een schilder zich door zoo'n lichtorgie laten meesleepen — alleen maar om het genot van egoïst te zwelgen in die felheid van

EMIEL CLAUS
DE OUDE DEN



kleur, onverschillig of zijn werk ook worden zou een oogenlust voor hen, die zijne dolle passievlaag niet hebben meegeleefd...

Zijn *oude Den* daarentegen, is een stuk waarin men heelemaal kan opgaan. Een oude, legendarische denneboom, met woest verwrongen takken — een boom uit een sprookje, naakt, kaal, afgeleefd, maar toch nog stand houdend, aan den zoom van het bosch. In de koude winterlucht is de zon even boven den gezichteinder gerezen, en ontsteekt een gele lichtbrand op zijn ouden stam — en hij schittert in goudgloed, trotsch als een koning, terwijl bescheiden in den achtergrond het kreupelhout schemert, in de waseming van den even blauwigen morgenmist. Ook hier heeft Claus zich verlustigd aan het geweldig spel van licht, aan het versterven der kleur onder de almachtige stralen der zon, aan het geschitter der wonderlijkste nuancen en schakeeringen — maar hier is de vluchtige indruk gerijpt tot een werk van bestendige mooiheid, dat ook anderen kunnen na-genieten.

Een derde stukje van Claus, *Eenden bij Avondschemering*, is uiterst teer en fijn gevoeld van stemming, en mag zeker, ondanks de misschien wat grauwige tonen, tot zijn goede werk gerekend worden.

Van Door Verstraete zijn hier ook weer enkele doeken aanwezig — hoewel de meester, zooals men weet, sedert jaren reeds tot werkeloosheid gedoemd is. Niet zonder weemoed zien we zijn schilderijen hier hangen naast het werk van zoovelen, die in den vollen bloei staan van hun leven en van hun scheppingskracht. Zie hier dat mooie *Kerkje te Schoore* (Zeeland) zoo vast en helder van toon, zoo vol blije voorjaarstemming, zoo vol lucht en atmosfeer — daar weer een van zijn meer geliefde, weemoedige onderwerpen : de *Orgeldraaier*, en zijn eigenaardig-geziene, geestige rij jongetjes, aan den rand van een bosch : *de Klopjacht*. De zoo degelijke gaven van dien meester kunnen we hier weer ten volle bewonderen; eens te meer komen ze tot hun recht naast het vele werk op de tentoonstelling, waarop de machteloosheid zoo duidelijk geschreven staat Al mogen wij niet meer hopen, dat hij het penseel nog eenmaal zal ter hand nemen, blijft Verstraete toch een van de weinigen die er werkelijk hebben toe bijgedragen om de hedendaagsche kunst in Vlaanderen op de hoogte van haar glorierijk verleden te houden.

Even weemoedige gedachten komen bij ons op bij het weervinden van den onlangs in volle levenskracht gestorven Gustaaf van Aise, wiens naaktstudie *Na het bad*, een verbazend knap stuk werk is, — geschilderd, zou men zeggen, met het oog van een beeldhouwer, vol geestdrift voor weelderige vormen, maar dat niet minder vreugde heeft aan warme, sappige kleur.

Voegen we bij deze voor de kunst verloren krachten, nog den naam van Evert Larock, die arme, ziekelijke jongen, die zooveel per-

soonlijks in zijn kunst wist te leggen en hier met enkele van zijn kleine doeken vertegenwoordigd is — en dien van Hannotiau, waarvan hier een wat hard en scherp, maar toch niet onverdienstelijk stilleven tentoongesteld is.

Om tot de levenden terug te keeren, vermelden we een mooi schilderij van Frans Hens : *Mistige nacht* — mysterieuse, groenblauwe zee en lucht met gele maanschittering, waar een spookachtig schip geruisloos voortschuift, een smaragdgroen lichtje aan bakboord ; een vluchtige impressie is dat zeker geweest — maar de schilder heeft er het essentiëele van weten vast te houden, heeft ons onder de bekoring weten te brengen van het vreemdsoortige, geheimzinnige der verschijning in haar rijkdom van teedere tinten.

Een zeer belangrijk werk van Karel Mertens, *Zeeuwsche Familie*, komt hier voor het eerst onder de oogen van het publiek. De groote kwaliteiten van dien kunstenaar treden hier eens te meer op den voorgrond — en gaarne zou men in enkel bewondering opgaan voor zijn nieuwe schepping. Maar men stuit op enkele gebreken, of eigenaardigheden, of hoe men 't noemen wil — die we den kunstenaar niet meenen te *mogen* verzwijgen. Het huisgezin is in een kring geschaard in 'n groene wei, afgesloten door een muurtje, waarboven het perspectief van een Zeeuwsch stadje zichtbaar is. Die figuren staan of zitten daar, star, onbewogen — zonder dat de adem van het leven er door heengaat, als gedoemd, zou men zeggen, tot eeuwige rust. Niet enkel zijn gezichten en houdingen uitdrukkingloos, maar nog ontbreekt er in 't heele stuk de diepte — het leven der atmosfeer. Als een aschgrauwe nevel zweeft er over het geheel, de ruimte benauwend en beperkend, de figuren samenpakkend op één enkel plan. De gebloemde keurslijven der vrouwen, in teedere harmonieën gehouden, en op zichzelf meesterlijk bestudeerd, krijgen te veel belang, blijven niet op hun natuurlijke plaats. Men krijgt den indruk dat de schilder te zeer is opgegaan in de behandeling van het détail — dat hij zich te zeer heeft laten meesleepen door het verleidelijke mooi der stoffen en daardoor buiten het noodzakelijke evenwicht is geraakt. Hij heeft niet genoeg den *totaal*indruk, dien zijn stuk zou maken, in het oog gehouden, hij heeft de groote lijn van zijn compositie te veel laten versnipperen door de bijzaken. Ook de gotieken waren uitvoerig, tot in hun grootste paneelen — men denke aan van Eyck — maar deze wisten toch de groote massa's in hun ware verband, in hun atmosfeer te houden — iets waarin Mertens hier niet is geslaagd. Er zijn te veel goede hoedanigheden in dit werk, er ligt een te zuiver streven in, om niet in volle oprechtheid op de gebreken te durven wijzen waaraan het, naar onze opvatting mank gaat. De kunstenaar zal hier zeker meer mee gebaat zijn, dan met blinde lof of blinde afbrekerij.



THEODOOR VERSTRAETE :
HET KERKJE TE SCHOORE.



Het voornaamste wat we op deze tentoonstelling bespreken wilden, is hiermee vermeld. Op enkele werken willen we hier nog met een paar woorden de aandacht vestigen.

Hendrik Luyten o. a. zond twee knappe werken : *de Weduwe* en *Alléén op de Wereld* (¹) — Alfred Verhaeren enkele binnenhuisjes, waarin hij zijn zeer opmerkelijke gaven van kolorist aan den dag legt; hij wordt echter wel eens wat plomp en zwaar, zijn rood en bruin en groen wordt wel wat erg massief, maar hij weet in zekere stille hoekjes van kerkjes en kapelletjes een leven te wekken, dat stellig niet van een alledaagsche opvatting getuigt.

De inzending van Eugeen Laermans is ons hier meegevallen. Hij heeft meer oog gekregen voor vorm — zoo o. a. in zijn *Bad*-studie — en is 'n beetje bekomen van zijn op goedkoop effekt berekende karikatuur-typen. Laermans is niet de eerste de beste, en voert zeker heel wat meer in zijn mars dan er tot nogtoe uit te voorschijn kwam. Moge hij gewaarschuwd worden voor zekere ophemelaars, die hem 't hoofd op hol brengen, en van ernstige studie afhouden. Wanneer hij tot het besef komt, dat er méér noodig is dan geestige visie en een *à peu près* in de uitvoering, om een plastisch kunstwerk voort te brengen, dan zal zijn kunst zeker nog tot hoogen bloei gedijen. In de eerste plaats zal hij te bevroeden hebben, dat Boeren-Breughel, waar hij zeker véél van houdt, nog heel wat ànders was dan een opmerker en een hekelend filozoof — en wel in de eerste plaats een volbloed *schilder* van allereerste kracht.

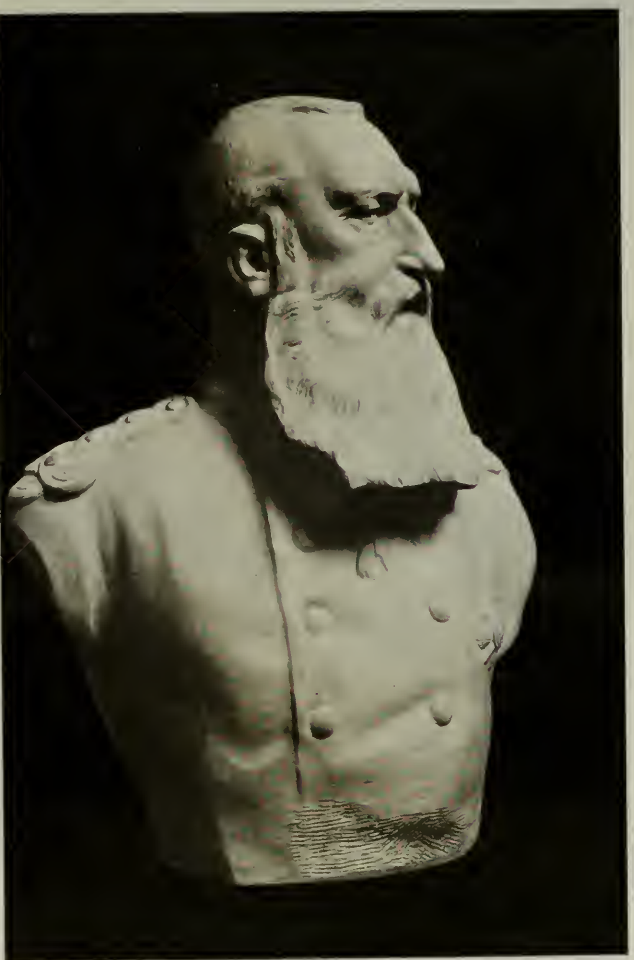
Een gunstigen indruk maakten ook de schilderijen van Alfred Bastien, nl. en portret van zijn *Moeder*, een goed vrouwtje, gezeten in een hoekje van de keuken, bij de gedekte middagtafel, — een *Vrouwe-portret* ten voeten uit, — en een landschapje in 't *Zoniënbosch*. Deze jonge artiest geeft hier blijk van een zeer degelijken aanleg en van een ernstig streven. Zijn voorstellingen zijn zeer eenvoudig opgevat, maar flink bestudeerd en zitten kranig in de verf. Wat er nog in zijn werk mag ontbreken zal hij zeker mettertijd weten te verwerven.



De afdeeling beeldhouwerij had ditmaal niet machtig veel te beteekenen. Van Meunier een paar bronzen beeldjes, waar natuurlijk de « poot » van den meester weer duidelijk ingeprent is; zijn kop van Emiel Claus is ons echter tegengevallen; dat is *Claus* niet, al zij het dan ook een knap stuk werk.

Niet zoo dadelijk inpakkend, niet overdonderend, maar van des te hooger distinctie, van des te fijner voornaamdheid is het werk van Thomas Vinçotte : de borstbeelden van den Koning en van wijlen de Koningin. Niet de officieele personen heeft hij hiervan gemaakt,

(¹) Beide gereproduceerd en besproken in *Onze Kunst*, Iᵉ halfjaar, blz. 84 en 87.





THOMAS VINÇOTTE : PORTRETTEN VAN H.H. M.M. DEN KONING EN DE KONINGIN DER BELGEN, (marmer).

ONZE KUNST

maar wel de sterfelijke menschen, die voelen en denken zooals wij — hij heeft er de adem van het leven doen doorheen gaan, de trilling der spieren doen loopen onder de huid, het doorschijnende marmer de malschheid gegeven van het levende vleesch. Zijn oog is scherp en doordringend zijn hand zéker, onfeilbaar — zoo heeft hij van deze portretten gemaakt brokken zielestudie en verbazend knappe beeldhouwerij.

Een afzonderlijk zaaltje werd ingenomen door werken van den niet lang geleden gestorven Gentschen beeldhouwer Paul de Vigne. Deze werken werden meestendeels in dit tijdschrift reeds besproken en afgebeeld toen ze te Brussel waren tentoongesteld [1]. Zij vormen zeker niet het minst belangrijke deel van deze tentoonstelling : men wordt nooit moe hun gespierde gracie, hun teedere en toch vaste vormen te bewonderen, waarin de kunstenaar, als het ware het strenge van de klassieken met de Vlaamsche vormenweelde wist te versmelten.

Voor de overige werken op deze tentoonstelling, moge een algemeene kenschetsing volstaan. In hoofdzaak is er tweeërlei strekking in merkbaar : ter eene zijde een voortbouwen op de impressionnistische landschapschildering, zooals deze in de XIXe eeuw werd geschapen. Landschappen, en nog eens landschappen, met mindere of meerdere eigenaardigheid van visie, met mindere of meerdere knapheid in de uitvoering. Banale, oninteressante landschappen, brokjes natuur zoo maar gewoonweg gekopieerd, zonder eenige emotie, — en meer gezochte landschappen, waarin een stemming leeft, waaruit iets eigenaardigs, treffends spreekt, dat de schilder ontdekte en vasthield, waar een ander het niet zou hebben opgemerkt, — en dan fantastische landschappen, gestyliseerde landschappen, lyrische of dramatische landschappen, die echter zeer dikwijls onder een schijn van dichterlijke begeestering, de treurigste onmacht verbergen.

En ter andere zijde — naast de in minderheid aanwezige stilleven en genrestukken — figurenschildering met symbolistische beteekenis, onder den invloed van de Engelsche prae-Raphaëliten en hunne volgelingen. Welke rol dit genre in onze kunst zal te vervullen hebben, is op dit oogenblik nog niet duidelijk. Onze Vlaamsche jongens mogen intusschen gewaarschuwd zijn voor het valsche en kunstmatig-opgeschroefde dat veelal in de modellen ligt, waarop ze zich bij voorkeur inspireeren — vooral in de Duitsche, welke heden ten dag een zekere *vogue* genieten.

Een kunstsoort dat op deze tentoonstelling geheel ontbrak, is de historieschildering. Niet dat we eenig heimwee gevoelen naar zekere holle en academische voorstellingen, welke in andere exposities hoog en breed hun onbeduidendheid uitspreidden — maar we vinden het

[1] *Onze Kunst*, 1902, Ie halfjaar, blz. 54 en vgg.

toch curieus dat in het land van Leys, van Gallait, van Wiertz zelfs — en van Van Aise — zich geen jonge krachten op dit vak toeleggen.

Hoe dan ook, heeft deze tentoonstelling in ieder geval doen blijken, dat er in ons land nieuw kunstleven groeit en broeit, dat er gewerkt en gezocht wordt, dat er nieuwe wegen worden ingeslagen — en het is haar verdienste geweest, deze jonge elementen officieel te erkennen, en met het groote publiek in aanraking te brengen. Zoo we te dezer plaatse al hun werk niet uitvoeriger hebben kunnen bespreken — zullen we er des te liever op terug komen, zoodra speciale tentoonstellingen vollediger overzicht en juister beoordeeling van hun streven en kunnen zullen mogelijk maken.

P. B. Jr.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

UIT AMSTERDAM

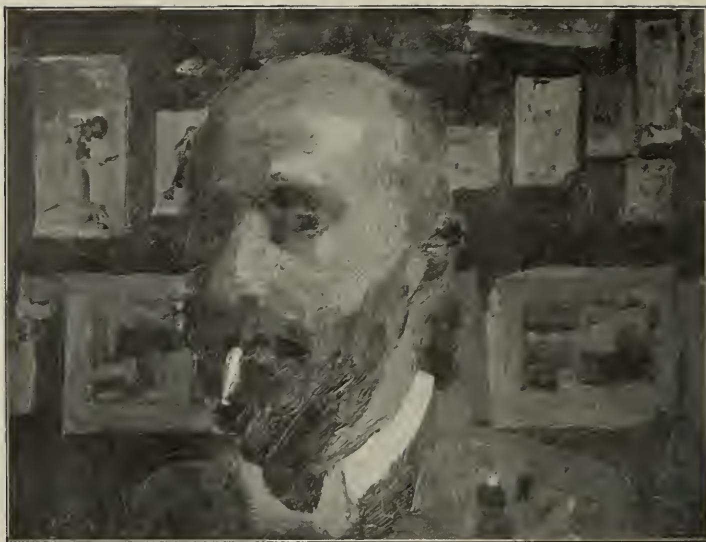


ISAAC ISRAELS TENTOONSTELLING BIJ DE FIRMA BUFFA OCTOBER 1902 Na een tamelijk langen tijd is er dan eindelijk weer wat meer van dezen kunstenaar te zien. Voor jaren heeft men van hem gezegd, dat hij bij buien « broeisch obscuur » placht te zijn en waarlijk men kan het ook nu nog niet treffender uitdrukken. Maar wat er na zulk een langen broeitijd voor den dag komt, is tenminste alleszins belangrijk genoeg om er iets over te zeggen.

Wat hier bijeen hangt (een kleine 40 schilderijen en een 25tal teekeningen) is niet van één periode. Er is nogal wat van het werk dat men vroeger heeft gezien, uit den tijd toen de schilder in hetzelfde huis als Breitner zijn atelier had en ook, oppervlakkig gezien, dezelfde sujetten koos. Daar zijn weer de verflenste, slonzige meiden met hun armelijken tooi, de geplakte haren in een avontuurlijken krul op 't voorhoofd, slenterend langs de smerige straten van de regentrieste stad. Daar is een gezicht op 't Koningsplein op een grijzen dag en op de Keizersgracht bij de Westerkerk in somber winterweer. Bij alle overeenkomst mist men hier Breitners vlotten streek, zijn onverwrikbare vastheid, zijn vollen toon. Isaac Israels is in veel opzichten als schilder zijn mindere. Zijn vlakken doen soms, bij 't groezelige af doorwerkt als ze zijn, aan het onvatbare faire van zijn vader denken, dan weer blijft er in dien nerveuzen toets iets onbevredigds en zoekends. Maar wat in dit oude werk bewonderenswaardig is, is het leven en de beweging der figuren, die de huizen en straten slechts tot achtergrond hebben. Wel bezien schildert Israels niet eens Breitners onderwerpen al is er uiterlijke gelijkheid. Le même « coin de vie » maar een gansch ander temperament.

Beweging, beweging! Eén enkele schrap desnoods als er maar gang in zit, liever dan een plastisch uitbeelden en laten stilstaan. Bovendien, zijn werk moge als pikturaal gehéél niet gaaf zijn, de zaken waar 't hem om te doen is zegt hij met wreede duidelijkheid. Achter de breedgeschilderde gezichten van die fabriekmeiden speelt heel hun lage levenstragedie. Hij is psycholoog bij intuitie, men hoeft maar naar de bedorven bakkessen van zijn *Rooksters* te kijken; trouwens ook wat 't overige betreft een van zijn best volgehouden schilderijen, met een warm diep zwart tegen levend bleek vleesch. Alleen een enkele maal waar het haast een imitatie van Breitner lijkt en er weinig figuren op staan, zooals op het zwakke schilderij *Koningsplein* en een erg bruine teekening *Stadsgezicht*, blijft het beneden alle verwachting.

En nu komt het mij voor, dat juist het gevaar van altijd ten zijnen nadeele met zulk een schilder van ras vergeleken te worden, bij zijn werk van tegenwoordig vermindert. Het schijnt wel of hij Breitner voor goed heeft willen afzweren. De donkere stad met de dreigende luchten is als vergeten. Blond zonnelicht glijdt in plekken langs de gevels en blauwgrijze stoepen, klatert op het welvende vlak van een brug, waarover het dienstmeisje in haar krakend gesteven katoentje zich rept met de boodschappenmand.



ISAAC ISRAËLS : EIGEN PORTRET.

KUNST-BERICHTEN UIT AMSTERDAM

Talrijk zijn de groote en kleine schetsen van het strand : een warme ochtend; kinderen op ezeltjes in sukkeldraf, de kleurige jurkjes, roze en rood, of roze en wit, de roode strandhoeden fel in de zon en daarachter de drijver met zijn gebronsd jongensgezicht dat uitkomt tegen het zomerblauw van de zee. Of het zelfde geval op een zilverblanken avond ; de zee bleek en kalm met één enkelen breedschuimenden golfzoom.

Wel dient gezegd te worden dat na al deze magistrale schetsen, die het onderwerp van alle kanten aanpakken,eindelijk te vergeefs gewacht wordt op een rijp resultaat,op de essence van dit alles. 't Is een zoeken tot 't einde toe,wel soms een raken aan het compleete, maar zóó dat men gedwongen is mee te zoeken en te denken en men zich die rustige bevrediging voelt ontgaan, die van voldragen werken te stralen schijnt.

't Is geen wonder,dat juist deze schilder, dien de illuzie van de beweging zoo lief is, en die met wat schrappen een levend gebeuren te suggereeren vermag, vooral als teekenaar boeit. Zijn krabbels met gekleurd krijt en wat sapverf behooren tot zijn gelukkigste en meest compleete uitingen en 't is te betreuren, dat er bij deze gelegenheid zoo weinig van te zien is. — Daarentegen zijn er enkele van die olieverf-schetsen uit het Oosterpark, waarvan één met den tramkoetsier, die vrijaf heeft en nu met zijn kindje op een bank zit, al zeer pittig in elkaar is gezet.— Een teekening van een huisselijk feestje ter eere van een poppig-bruidjesachtige aannemelinge in een derde klas milieu, is van een tragi-komische kracht, dat men vluchtig aan Ibels denkt,zooals andere keeren aan Steinlen ; toch zal men bezwaarlijk betwisten, dat de acteurs van Israels lugubere levenskluchten van quasi - fransche larie vrij zijn.

Het kan na deze tentoonstelling wel weer lang duren vóór we opnieuw iets van den merkwaardigen schilder te zien krijgen. Wat zal het dan zijn ? Zou het beeld van zijn œuvre eens zoo gesloten worden, dat Isaac Israels inplaats van een interessant en in hooge mate getalenteerd artiest, inplaats van een soms maar al te nerveus aangelegde zoeker een groote, machtige schildersfiguur voor ons werd ? Mij dunkt, iemand, die er zooveel kracht aan kan zetten om buiten een gemakkelijk maniertje te blijven, iemand, die, zonder het nog



ISAAC ISRAËLS : EZELRIJDEN.

met zichzelf ééns te zijn, reeds zooveel schenkt, moest toch ten slotte wel koninklijker nog dan nu zijn eigen weg kunnen gaan.

October 1902. W. VOGELSANG.

KUNSTBERICHTEN UIT AMSTERDAM

Op een tentoonstelling van Dijsselhofs nieuwste werken, bij de firma van Wisselingh hoop ik een volgende keer uitvoerig terug te komen. Van de 32 nummers is er geen enkel onbelangrijk.

W. V.



ISAAC ISRAËLS : STADSGEZICHT.

KUNSTBERICHTEN UIT AMSTERDAM

TENTOONSTELLING VAN SCHILDERIJEN, PASTELS, LITHO'S, TEEKENINGEN EN KUNSTNIJVERHEID DOOR DE DAMES M. DE ROODE-HEYERMANS, A. DUTILH EN DE HEEREN M. BROECKMAN, C. J VAN DER HOEF EN S. H. DE ROOS, IN HET STEDELIJK MUSEUM TE AMSTERDAM VAN 3 — 13 OCTOBER Er is stellig zeer veel knaps in het werk van Mev. de Roode-Heyermans; — bedeeld met een klaarziend oog, heeft zij bovendien gevoel voor kleur en teekent zij uitmuntend Alleen betreur ik het, dat zij een enkele maal, bij sommige onderwerpen, haar kracht meer heeft trachten te zoeken in een dramatischen titel, dan wel noodig was, doch dit is dan een fout, die haar niet al te zwaar mag worden aangerekend, omdat zij, ijverig socialiste als zij is, vermoedelijk hiermede propaganda heeft willen maken. Toch dunkt het mij goed hierop even de aandacht te vestigen, omdat, volgens mij, zeer zeker een paar teekeningen hun ontstaan eer hebben te danken aan genoemde politieke overtuiging, dan aan den artistieken drang tot scheppen.

Zij is dan ook verweg het best in die vlotte krabbels en sober-uitvoerige teekeningen, waar zij uitsluitend het artistiek-geziene geeft, zonder meer, en waarlijk behoeft men van sommige werken de nadere aanduiding niet in den catalogus te zoeken, omdat het navrante van menig geval in voldoende mate naar voren treedt en tot ons spreekt.

Zoo gevoelt men duidelijk, dat in die eenvoudige teekening, *Diamantslijperij*, het ledige lokaal met de stilstaande schijven en verlaten werktuigen, àl de misère der werkloosheid is uitgezegd, en bij de beschouwing van het *Schillenmeisje*, komt het pauperisme als van zelf gluren achter de cadeau-gemaakte kleêren en de versierde hoed, welke in vroeger dagen aristocratischer eigenaresse hebben gekend; zoo treedt de tragedie van het leven evenzeer op den voorgrond bij de juist-geöbserveerde kromgebogen armelijke Jodenvrouwtjes, met bezige knuistjes ijverig werkend in het Israëlitische Armenhuis, — als in de simpele schetsen der trieste krotten uit de achterbuurten van Amsterdam

Bovendien is er van deze artieste een schilderij *Linnennaaisterskoöperatie*, dat zeer zeker op niet alledaagsche picturale qualiteiten duidt.

Ten slotte vestig ik nog even de aandacht op de, voor het meerendeel knappe, schetsen van verschillende politieke personen, als ernstige Tweede-Kamer-leden en deftige rechters, die dikwijls door haar socialistisch, artistiek temperament gezien noodwendig tot vermakelijke charges hebben moeten leiden.

Ook Mejuffrouw A. Dutilh zoekt het leed van het menschelijk leven in beeld te brengen. De gave en doorwerkte lithografie van het idiote meisje *Aal Kok* was mij reeds van vroeger bekend, maar met de uitvoerige teekening van dit ongelukkige schepsel doet de schilderes een groote schrede voorwaarts. De expressie van het gezicht met de wezenlooze oogen is hier nog verder doorgevoerd en de afbeelding van het luguber gebaar der verwrongen handen stemt tot bewondering, terwijl de treurboomen en het crucifix op den achtergrond eer den indruk van dit macabere conterfeitsel verzwakken dan versterken.

De studie *Zonnebloem* was mij van een Arti-tentoonstelling bekend en trok ook daar mijn aandacht.

In mejuffrouw Dutilh begroeten wij evenzeer een artieste van bizondere gaven. Zij ziet scherp en indien zij haar techniek nog hooger zal weten op te voeren, mogen wij in de toekomst veel van haar verwachten.

De Heer C. J. van der Hoef heeft weinig doch superieur werk tentoongesteld. Als ontwerper van veel fraai aardewerk door de fabriek « Amstelhoek » in den handel gebracht, en dat in den laatsten tijd zoo zeer in trek komt, was hij mij bekend, maar van zijn beeldhouwwerk kreeg ik hier voor 't eerst proeven te zien.

Het pittige in eikenhout gesneden kinderfiguurtje, zoo naief van expressie en zoo geheel vrij van alle zoetelijkheid, is een meesterstukje, terwijl de strakgemodelleerde schetsen in gips, *Volendammer meisje* en *Drinkende jongen* zelfs voor het beste werk van den beeldhouwer Zijl in dit genre niet behoeven onder te doen.

KUNST-BERICHTEN UIT AMSTERDAM

Moge Van der Hoef spoedig zijn onmiskenbare krachten eens aan een belangrijker opgaaf in deze richting beproeven; hij beschikt over een groote technische vaardigheid, die menig ander hem zal mogen benijden.

Van den Heer S. H. de Roos zag ik eenigen tijd geleden in het Panoramagebouw een paar kleur-litho's die mij zeer opmerkelijk toeschenen en die hier tot het beste behooren, dat hij laat zien: *Moeder en kind* (Volendam) en *Sloot*.

Knap van teekening en goed van kleur zijn verder *Slatuintjes* en *Frankendaal*, waarin tevens stemming is. Ook als kunstnijvere komt hij hier goed voor den dag met enkele boekbanden, een boekenhanger en een tafel.

Minder lof moet ik, helaas, over hebben voor het werk van den Heer Broeckman. Hij is niet oorspronkelijk en geeft hoogst-slappe quasi-imitaties van Thys Maris, maar van het dichterlijk-etherische dat deze schilder vermag uit te drukken, vindt men in Broeckman's werk geen zweem; terwijl enkele zijner portretten den indruk geven van sterk te zijn geïnspireerd op het werk van Jan Veth. Den welgemeenden raad zou ik hem willen geven van toch vóór alles te trachten, zichzelf te zijn.

Hilversum, October 1902. C. VERSTER.



UIT ANTWERPEN

UIT ANTWERPEN



ERUG BIJEEN » VERLATZAAL, VAN 6 TOT 13 OCTOBER 1902. De voornaamste stichtende leden van den kunstkring « Als ik kan », [1] die nog steeds bestaat, maar nu in jongere handen is overgegaan — hebben zich vereenigd onder hooger gemelde benaming, om van tijd tot tijd tentoonstellingen in te richten. Wij hebben ons natuurlijk niet af te vragen, of deze nieuwe kunstkring, die toch uit zeer uiteenloopende elementen is samengesteld, eenige reden van bestaan heeft; het past ons alleen deze eerste tentoonstelling te bespreken.

Het hier aanwezige werk dan, is van erg ongelijke waarde. De degelijkste inzending is zonder twijfel die van Hendrik Luyten: drie schilderijen; — een groot stuk zonbeschenen grasland, waarop een wit-en-rosse koe, half in de schaduw, door een vrouwtje gemolken; *Avondgeluiden*, een rustige avondstemming, een meisje met drie koeien keeren huiswaarts over de vlakke heide, waarover een gouden straal van de dalende zon schijnt; — *Herfstvlaag*, een wit paard vóor een kar, op een landweg, in stille, zachte tonen gehouden, maar niet erg veel zeggend.

Zeer verdienstelijk is het *April*-landschapje van Henry Rul — met diepe tonen in het rosse struikgewas en het stille blauwige watertje. In het jongste werk van Pros de Wit waardeeren we een streven naar vaste, soliede kleur, en krachtig lichteffect — dat wel in de goede richting ligt. Maar toch blijft er nog veel in zijn werk ontbreken. Van L. Brunin zagen we hier een stilleven (*wild*) dat ons heel wat aangenamer aandeed dan de zeepdoosfiguren, welke deze schilder anders met voorliefde behandelt, en waarvan er hier ook een paar staaltjes aanwezig zijn.

Verder was er nog werk van J. Rosier, R. Steppe, Fritz Hanno, Ch. Boland, W. Albracht en van den beeldhouwer Alfons van Beurden — dat ons geen aanleiding tot meer ingaande bespreking geeft.

XX.



UIT BRUSSEL

UIT BRUSSEL



IJFDE TENTOONSTELLING VAN DEN KRING « LABEUR » IN HET MODERN MUSEUM, VAN 4 TOT 30 OCTOBER 1902. Deze tentoonstelling onderscheidt zich door een belangrijken vooruitgang bij alle leden van dezen kleinen artistenkring. Van

[1] Wie over de vroegere jaren van dezen kring, die in onze hedendaagsche kunstbeweging een belangrijke rol heeft gespeeld, méer wenscht te weten, verwijzen we naar het artikel van Emm. de Bom in *De Vlaamsche School*, 1892, blz. 1.

zeer verscheiden temperament en van ver uiteenloopende opvattingen, geven deze jonge kunstenaars het voorbeeld van weinig gewone wilskracht en vasthoudendheid die het motto rechtvaardigen dat ze zich hebben gekozen. Na enkele jaren arbeid en aanhoudend streven zijn veel van deze jonge schilders en beeldhouwers niet ver meer van het meesterschap verwijderd.

De meest oorspronkelijke van de groep is Alfred Delaunois wiens binnenkijkjes in kloosters en oude huizen doortrokken zijn met geheimzinnige verschrikking, met een tragische bekoring. Na hem onderscheidt zich August Oleffe, door het weemoedige en het eigenaardige karakter dat hij aan zijn zeelieden verleent, waarvan hij zich de geestdriftige en medelijdende dichter gemaakt heeft. De blauwe klaarheid van zijn kleur verhoogt nog het karakter van zijn figuren en past wonderwel bij de atmosfeer der zeekust. André Collin die reeds zijn sporen verdiende, weet de treffende uitdrukking der verstootelingen der maatschappij in zijn stevige en harmonieuse kleur te doen opleven, en bestudeert daarbij met voorliefde zoneffecten op het gebladerte. Enkele uitstekende landschapschilders : J. E. Bäumer, keurig en nauwgezet, Henri Brinard, kostelijk, fijn en dichterlijk, Louis G. Cambier, vol vuur en drift, trotschheid en kracht, René de Baugnies, koud en grauwig; Jules Merckaert spontaan en gedurfd; Karel P. Weirlemann, nevelig en vervloeiend, aantrekkelijk van behandeling; Georges Van Zeverberghen een zeer smakelijk en weelderig kolorist.

Onder de portretten is dat van Mevr. C. door Henri Ottmann van een verfijnde en geestige elegancie; een tweede, een mansportret van M. Madiol munt uit door een zeer gevoelde uitdrukking; een vrouwenkopje van Leo van den Houten is in zeer teerderen en gedistingeerden toon gehouden.

De boerentooneeltjes van Martin Melsen verdienen een geheel bizondere vermelding. Ze bezitten groote verdiensten door hun sappig en schalksch koloriet, door de boertige uitbundigheid der personages niet minder als door het schilderachtige en het dartele van de schikking. Melsen woont tegenwoordig te Putte-Stabroeck, dicht bij de Hollandsche grens, tusschen de Polders en de Kempen, te midden van een landbouwstreek welke rond Antwerpen om het boersche en brooddronkene van haar bewoners befaamd is. Daar raast in het begin van de maand October, de meest uitgelaten, woeste kermis, de dolste van de geheele streek. Melsen heeft zich tot tolk van deze landelijke uitspattingen gemaakt, maar er zou gelegenheid bestaan voor een schilder van een beetje meer beschouwenden aard, die zich wat meer om echte menschenschoonheid bekommerde, om in deze zelfde streek tooneeltjes te vinden van minder groven aard en figuren, minder gebouwd en nagemaakt volgens de overleveringen van de gedrochtelijke personaadjes van Teniers en Ostade. Maar die onbeholpen figuurtjes van Melsen zijn toch met een groote dosis aanstekelijke humor geschilderd.

Maurits Nykerke bezit ook de gaaf der kleur ; in zijn *Rook* trilt de atmosfeer. Emile Thysebaert heeft er een klein doekje, dat een zeer eigenaardige opmerker verraadt en Louis Thevenet een *Kerkinterieur* dat in zeer aangenamen toon is gehouden, zoo iets van een goudkleurig camaïeu. Vermelden we nog twee bewonderenswaardige studies van den ernstigen en gewetensvollen teekenaar André Van der Straeten, vooral zijn *Zomernamiddag*.

Onder de beeldhouwers merkten we vooral Jozef Baudrenghien op, die niet minder dan zeven werken heeft ingezonden, welke alle vermelding verdienen. De houding van den *Man, die een steen voortrolt*, herinnert het antiek. Zijn interessante groep *Smart* plaatst hem op den eersten rang tusschen de jongere Belgische beeldhouwers ; ze is met een bewonderenswaardig gevoel voor ensemble samengesteld, er gaat een oprechte aandoening van uit en de techniek is haast meesterlijk. Men zou zeggen dat dit het werk van een kunstenaar is, die de smart heeft gekend en die haar daarom met waardigen ernst weet weer te geven, zonder conventioneele grimassen of den geeikten academischen draai. Van Leander Grandmoulin waardeert men een vrou-

wenbuste *Gebed* van sobere welsprekendheid en teedere vroomheid. Er schuilt een ziel in het gips dat met zooveel zorg en liefde is bewerkt. Ferdinand Schirren wordt door twee breed behandelde borstbeelden en door een slank figuurtje vertegenwoordigd. Jules Herbays stelt een groote figuur *de Aarde* ten toon, machtig van opvatting en eerlijk van uitvoering en enkele bustes waaronder eene, die ons aan een zekere *Impéra* van den genialen Lambeaux doet denken.

De leden van « Labeur » hebben de treffende gedachte gehad, hier een twintigtal werken van hun betreurden vriend Albéric Coppieters te vereenigen. Men weet dat de jonge kunstenaar, die nauwelijks 22 jaar oud was, eenige maanden geleden te Parijs is gestorven nadat hij in het laatste *Salon des Indépendants* een kranig succes had behaald — waarvan de Fransche pers niet nagelaten heeft kennis te nemen. Een geheele afdeeling van het salonnetje was aan den dooden schilder gewijd. Hij doet zich in zijn werk aan ons kennen als een wilskrachtig en methodisch zoeker, zijn haast te ver gedreven nauwkeurigheid doet soms bijna aan die van een meetkundige denken, zijn kleur mishaagt dikwijls door haar droogheid, maar het geheel trekt aan door een groote opmerkingsgave, een ernstig streven naar nauwgezetheid, een eerlijke en zekere visie, een gedistingeerd, hoewel wat metaalachtig palet. We geven aan zijn etsen echter verreweg de voorkeur boven zijn doeken. In deze openbaart zich de ware kunstenaar en geeft hij blijk van een gevoeligheid die in zijn schilderijen ontbreekt.



BELGISCHE VEREENIGING VOOR FOTOGRAFIE. ✲ VIERDE INTERNATIONALE TENTOONSTELLING IN HET KUNSTVERBOND, ✲ GEOPEND OP 4 OCTOBER 1902 ☞ Deze tentoonstelling was vooral belangrijk omdat er meer eerlijk werk was, minder truquage dan vroeger. Het tentoongestelde liet de rechtstreeksche opname duidelijker blijken. Naast zeer merkwaardige inzendingen uit den vreemde, vonden we hier ook verdienstelijk werk van onze landgenooten, waarop we in dit tijdschrift echter niet verder kunnen ingaan.

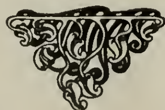


TENTOONSTELLING VAN LANDSCHAPJES EN HOEKJES UIT HET OUDE SCHAARBEEK DOOR JULES MERCKAERT ✲ IN HET STADHUIS TE SCHAARBEEK, VAN 11 TOT 19 OCTOBER 1902 ☞ Jules Merckaert, waarvan de inzending op de tentoonstelling van « Labeur » zeer gunstig beoordeeld werd, heeft gedurende enkele dagen een twaalftal merkwaardige stukken in het Schaarbeeksche stadhuis tentoongesteld

Het zijn alle gezichten van het oude Schaarbeek, schilderachtige, kleurige buurthoekjes, onherroepelijk tot verdwijnen veroordeeld, en gelegen in de omstreken van den Haachtschen steenweg. Merckaert heeft ze met evenveel liefde als onbetwistbaar talent geschilderd. Als dichter heeft hij ze gezien en hij heeft ze als schilder weten weer te geven, toegerust met de gaven van gespierd en stevig kolorist. Voor deze doeken voelt men dat ze het werk zijn van een zoon van de landstreek die er op wordt afgebeeld. Het zijn niet de eerste-de-beste onderwerpen en kijkjes, door een zwervend landschapschilder van zijn tochten meegebracht, waar hij zijn ezel opsloeg voor 't een of 't ander hoekje, dat hem door voorbijgaande bekoring of nieuwsgierigheid boeide. Neen, de werken van den heer Merckaert verraden een innige vertrouwdheid met die nederige paadjes tusschen de moestuinen. Als gevoelig artiest heeft hij die groepen krottige huisjes bestudeerd — aanleunend tegen puinbedekte hellingen of verborgen tusschen kreupelhout en karige boomenrijen. Op zich zelf beschouwd zouden die uithoeken der groote stad, die verloren schildwachten der groote Brusselsche agglomoratie, niet veel zeggen tot een gewoon schilder, ondanks hun zeer bizondere stempel en scherp afgeteekend karakter. Maar Merckaert heeft ze met een soort kinderlijke liefde bestudeerd ; hij heeft ze op ieder uur en in ieder jaargetijde be-

zocht: hij heeft er al de uitzichten van opgeteekend; hij heeft er zich, om zoo te zeggen, heel de sombere weemoed, en het ietwat gemeene luchtje van eigen gemaakt. Zoo stelt hij niet minder dan vijf gezichten van de kleine Houtstraat ten toon; en het zijn evenveel schilderijen, volkomen verschillend van indruk, verlichting en van tonaliteit. Er is er een, waar ik bijzonder veel van hou — en dat ons die straat vertoont, bij zonsondergang, wanneer ze baadt in een rosse gloed, met bloed- roode, zeer suggestieve lichtspeling. Ik hou ook veel van het Jeruzalemstraatje, en die kruisstraat waarin een beruchte herberg staat. In menig stuk, doet het panorama van den achtergrond, met de voornaamste gebouwen van Schaarbeek, de schilderachtige ellende, de vreemdsoortige ontreddering van 't voorplan nog sterker uitkomen, nog luider schreeuwen. Het hoeft wel niet gezegd, dat het niet in de bedoeling lag van den schilder een speciale reeks landschappen aan zijn geboorteplaats te wijden. Deze stukken werden met den dag geschilderd, zonder dat de kunstenaar er een oogenblik aan dacht een geheel van herinneringen aan het oude Schaarbeek te vormen. Dit geheel is er vanzelf gekomen. Maar aangezien de reeks nu eenmaal bestaat, zou het bestuur van deze belangrijke gemeente — de vijfde gemeente van het Rijk asjeblieft – een goed werk verrichten door minstens enkele van deze doeken aan te koopen, waarin zoovele hoekjes, die bestemd zijn om in werkelijkheid te verdwijnen, zullen blijven voortleven. Op die wijze zou het Schaarbeeksche Museum niet enkel met zeer belangwekkende plaatselijke herinneringen, getrouwe en juiste documenten — maar ook met zeer te waardeeren kunstwerken verrijkt worden. Men bedenke wat uitstekend figuur de gezichten van het oude Brussel, door Van Moor, in het stadhuis der hoofdstad maken.

G. E.



UIT DEN HAAG



ARTS AND CRAFTS EXPOSITIE NANNINGA UITERDIJK Deze expositie schijnt voor dezen artist in zooverre eene herhaling te zijn van de vorige, dat we hier eenige van die expositie bekende werken terug vinden, terwijl er niet al te veel vooruitgang te constateeren valt. Deze artiest wil van een ietwat droomerige natuur zijn. Maar sluit dit serieuze studie uit? Ik bedoel studie in dien zin dat de natuur-verschijnselen, de dingen « an und für sich » onderworpen worden aan nauwkeurige ontledende en samenvattende waarneming. Ontleed in dien zin dat de deelen op zichzelf, samen vattend in den zin dat de deelen in ruime betrekking tot het geheel andere gezien worden. Het eerste is noodig om tot een goede weergave van het tweede als begrip te komen. Dit is 't wat Jacob Maris vermocht en Israëls.

Wat slaan vele jongeren toch een pover figuur tegenover het œuvre der ouderen, dat, als stelselmatig ontwikkeld, een organisch geheel vormt. De eerste schijnen dikwijls maar niet goed te beseffen, zelfs niet instinctief, hoe het kunstenaarschap tot ontwikkeling kan geraken.

Ik zei deze artist wil van een eenigszins droomerige natuur zijn. Ik geloof wel dat hij het ook is. Hij voelt zich van nature geneigd tot het pastel-procedé. Of schuilt er in deze voorliefde niet tevens een klein blijk van onvermogen om 't met 't door de traditie geijkte middel : de olieverf te kunnen doen? Er is bij al deze pastels : buitengevalletjes en achteruitjes in een stad, blijkbaar van uit een raam gezien [1], maar één olieverfschilderij. En dit is nu op den keper beschouwd niet van te best allooi. Ik geloof niet dat ik de eenige zou zijn die in deze omstandigheden de zaak wantrouwde. We weten tot welke oppervlakkig verrassende resultaten het gefoezel met wat pastel kan voeren. Niettegenstaande dit al spreekt er uit enkele werken te veel gevoel voor kleur

[1] Droomers verkeeren gaarne in de lucht; of zou 't misschien toch onzuivere teekening zijn?

en stemming, dan dat we niet zouden gelooven dat deze artist er — 't zij dan door degelijker werken — zou kunnen komen. Terwijl ik dit schrijf besluipt me waarlijk een stille herinnering aan een van zijn werken, een bij uitstek Hollandsch genre : een vaart van terzij gezien, met een molentje, en het geheel doortrokken met een warme gloed die alleen maar aan een artiesten gemoed ontvonkt kan zijn.



HAAGSCHE KUNSTKRING ✻ TENTOONSTELLING VAN TEEKENINGEN EN BEELDHOUWWERKEN DOOR WERKENDE LEDEN Ik geloof dat men in rubrieken als deze kan volstaan met alleen de bijzondere verschijnselen, die belangwekkend zijn met 't oog op de evolutie in de schilderkunst, meer ingaand te bespreken, terwijl het werk dat naar de beteekenis van den maker deugdelijk is, maar dat geene bijzondere inzichten opent met een bloote vermelding mag behandetd heeten.

Ik open dan de eigenlijke bespreking van deze tentoonstelling met van Daalhoff. Het is mij altijd voorgekomen dat men het werk van dezen beteekenisvollen kunstenaar niet te verstandig heeft ingeleid Van Daalhoff begon met v. n. werken te exposeeren, die in een door den schilder ontwikkelde speciale bruin-manier behandeld waren, en zijn paladijnen hebben voor deze scheppingen den naam van schilderij niet oneigelijk gevonden. Over deze kwestie zou te redeneeren zijn. Maar ware het niet verstandiger geweest ze bescheidelijk uitvoerige of doorwerkte teekeningen te noemen? Het begrip teekening omvat al zoodanig veel

Van Daalhoff heeft nadien met een kunsthandel een contract gehad. Maar dit schijnt... gelukkig verbroken. Er gaan over dergelijke contracten haast ongelooflijk wonderlijke praatjes.

Wat van Daalhoff nu exposeert (twee pastels) lijkt ver van maakwerk. Of heeft men hen toch nog voorgeschreven zijn *Langs den weg* zoo te behandelen dat de factuur van dichtbij gezien de gedachte van zwaar geript tapijkwerk opwekt? Ik heb onlangs wel ander werk — een stilleven — van hem in deze manier gezien. Maar ik geloof dat we in dit geval te doen hebben met eene techniek hoofdzakelijk uit de méthodiek der plainair schilders ontwikkeld en dat bedoeld is het schuinsvallende onderbroken zonlicht uit te drukken. De werking op een afstand is voldoende, maar universeeler is de behandeling van zijn *Maria hoeve*, hoewel niet smetteloos Ik geloof dat serienzer natuur-studie ook dezen man, die het wezen der natuurverschijningen zóo weet bloot te leggen, die zoo naïef en als zangerig weet te verhalen van de wonderlijke geheimnissen dezer wereld, verder zou brengen en maken tot een kunstenaar die we bijzonderlijk zouden hebben te respecteeren.

Als meer bijzonder de aandacht waard noteer ik van Coert een paar pastels. Wie in Leiden bekend is zal opmerken dat hij zijn instrument altijd in den zuiveren toonaard stemt. Nochtans is de factuur ditmaal niet smetteloos. Henricus schijnt nog een weinig aan het Oosten vast te zitten. Zijn Rhenen belooft, zoo hij van plan is Hollandsche onderwerpen te behandelen, veel goeds. Maar de atmosfeer van ons land *zegt* nog meer. Dan noemen we nog Kamerling Omnes met een mooi *Stilleven*, mooi ook wat den technischen kant betreft; van Senf een *Maaier*, groot van bedoeling en met werkelijk veel uitdrukking in den kop. Het geheel is echter niet tot een geheel van actie geworden, het verband der deelen niet organisch; van Zilcken een pastel : *La Madonnina del Campo Pisano* (Genua) van eene eenigszins mysterieuze werking.

Goed of vrij goed vertegenwoordigd zijn vervolgens Paul Bodifée, Gorter, Aug le Gras, Gruppé (met een aquarel die sterker van stemming is dan van techniek), Haverman, Hoppe, Jordens, W. G F. Jansen, Anna Kerling, met een reeds bekende aquarel, Mej. Jo Koster, Kramers, Kuypers, Melchers, De Moor en Storm van 's Gravensande.

H. D. B.



N.-B. De tentoonstellingen van Hobbe Smith, J. Voerman e. a., zullen in het eerstvolgend nummer worden besproken.



UIT UTRECHT



EREENIGING « VOOR DE KUNST », GEOPEND OP 15 SEPTEMBER 1902 Deze vereeniging heeft weer haar jaarlijksche tentoonstellingen geopend en ditmaal met een collectie schilderijen haar kleine maar gezellige lokaliteit gevuld.

Het komt altijd de kunstwerken ten goede wanneer er niet meer dan een vijftigtal samen gebracht worden; ieder werk hangt dan wat afzonderlijk zooals in onze huiskamer en het eene wordt niet zooals in de groote tentoonstellingen door het andere doodgeslagen.

Ook wijkt men in dit intieme milieu af van conventioneele begrippen en zet men een portret ten voeten uit, flink weg nagenoeg op de vloer, zooals het ook alleen tot zijn recht kan komen. Het vrouwenportret van Mr. van der Maarel is hier daardoor heel goed te zien en daar de kunstenaar het gezicht in toon heeft gehouden zou men het bij een hoogere plaatsing moeilijk hebben kunnen zien. Het is een heel voornaam werk, zeer delikaat gepenseeld en ietwat nerveus.

Gansch anders Jac. van Looy die er de verf maar raak opborstelt en een maling heeft aan wat men « mooie peinture » pleegt te noemen, hij geeft een roodharig kind in de zonneschijn dat tintelt van licht.

Een nieuweling is hier Spoor, die zich als een deugdelijk artiest laat kennen. Uit een zevental werken gemaakt in een tijdverloop van acht jaren ziet men zijn ontwikkelingsgang. Eerst nog wat hard en academisch maar gaandeweg soupler teeder wordt zijn penseel en zijn laatste arbeid, een blond vrouwenportretje, is mooi gevoeld en fijn van schildering; een jong kunstenaar dus die veel belooft.

Eigenaardig het werk van Mevrouw Sare Bisschop-Robertson, het schijnt meer een prachtig tapijt-ontwerp of een kleurcombinatie om een plateel schilder te inspireeren. Heerlijk is de weelde dezer toonen, het diepe blauw tegen het zilverwit en goudbruin. Geen die ooit haar palet nabij komt, of hij moet Breitner heeten.

Haverman's *Moeder en Kind* doet ook even aan een stukje dof gobelin denken, er zijn heel mooie brokken in, vooral 't gezicht van 't kind, zoo blank tegen den fond, dat van de moeder is wat ijzerachtig en grauw. En echt stuk buiten geeft Rink wiens opvatting meer zich aansluit bij zijn Belgische dan Hollandsche kunstbroeders, licht en zonneschijn geeft hij wel, ook laat hij zijn bootje niet mee nemen door het zog der Haagsche school zooals Mevr. Tadema-Groeneveldt. Deze schilderes heeft hier zeer vaardig geschilderde strand- en stadsgezichten, royale inspiraties op Jaap Maris maar niet slap of slecht, zij schijnt te willen zeggen : « Welnu, ja, » ik bewonder dien onvolprezen mees- » ter der Hollandsche luchten en ik wil » schilderen zooals hij het deed ». Toch jammer van zoo'n talentvolle vrouw dat zij niet meer stoutweg een anderen weg durft gaan; misschien komt dat nog wel als ze maar niet merkt, dat deze kunst verkoopbaarder is dan een wat eigengereide want dan vreezen we wel, dat deze schilderes verloren is voor de eigentlijke kring van artiesten.

Een *artiest* geeft alleen zijn eigen emotie weer, niet die van een ander, en 't zijn niet alle kunstenaars die de kwast hanteeren, dat weten we wel; daar is geen enkele tentoonstelling of deze waarheid wordt ons weer ingescherpt.

Van den stadsschilder 't Hooft is hier ook zeer sympathiek werk, een paar studies die ons plezier doen omdat er een spontaniëteit in zit die zijn paneeltjes maar al te dikwijls missen, dan een paar mooie studies van Dooijewaard een jong schilder, van de Voo en Egmond, die zeer ernstig werk leveren; — deze drie zoeken zich zelf te zijn en daarom mogen wij wat van hen verwachten — ook in 't binnenhuis van van der Jonge is iets sympathieks; — we zien dan toch zoo zoetjes aan weer jonge krachten opkomen en die kan de Hollandsche schilderschool best gebruiken.

B. O.





EEN LYRICUS

(HENRI VAN DAALHOFF)



E geschiedenis te schrijven van een talent — het is soms beproefd, maar zelden gelukt.

En toch, nu we gaan schrijven over den lyricus, dien we hier op het oog hebben, staan we min of meer onder de verplichting het historische element bij onzen arbeid niet te verwaarloozen. Het kan waar zijn: de geschiedenis van een kunstperiode is die van de haar vertegenwoordigende individuën in haar meer algemeenen vorm; maar slechts voor het algemeen, niet voor enkele bizondere personen gaat deze stelling op. Het zal bijvoorbeeld zeer bezwaarlijk zijn, de kunst van Thys Maris te begrijpen uit een omschrijving van de prae-rafaëlische schilderkunst; en toch ook is er voor dienzelfden Thys in een latere kunstperiode geen plaats. En even bezwaarlijk ook is het op literair gebied de dichtkunst van een Walt Whitman, tot een algemeenen kunst-vorm te generaliseeren, op zoo'n wijze dat de geest van den dichter teruggebracht wordt tot niet meer dan « een deel van een geheel. »

Aangaande de moderne schilderkunst, en de moderne kunstnijverheid, die zich rondom, onder ons oog ontwikkelt, weten we allen zooals van zelve spreekt, wel het een en ander af; en enkele jaren in onze herinnering teruggaande, kunnen we wel zoowat bepalen, onder welke invloeden, onder welke voorliefden, onder welk soort van afkeer, onder den toekomst-glans van welk doel, en in verband met welke sociale en andere overwegingen de eene beoefenaar en daarnaast de andere is ontstaan. Behoeven we eraan te herinneren, dat het impressionisme zooals het na de Marissen door Bauer, Isaac Israëls, de Zwart, e. a. werd voortgezet, moeilijk anders kon blijken, dan een cul de sac, waarin, eenigszins cynisch gesproken, op den duur met veel anders mogelijk was dan een rondwoelen in een eenmaal verkregen visie, die omdat ze niet verder voortgezet kon worden, ten slotte gelijk was met een onmacht en ellende, waarvan de soms geestige, maar gevoel-

looze caricatuur-teekeningen, in menig witzblad te vinden, de directe uiting was. We herinneren aan een der laatste Haagsche tentoonstellingen en haar doeken, waaruit de onhoudbaarheid van het ten topgevoerde impressionisme te duidelijk blijkt om een nader betoog niet overbodig te maken. Voor hem die zich deze doeken niet mochten herinneren, noemen we ze hier : het waren een *Draaimolen* door Isaac Israëls, een *Strandgezicht* van Willy Sluiter, en eene pastelteekening *Baders* door Max Lieberman. Tegenover zulk werk staande wordt het duidelijk dat een jonge opkomende school van schilders zich nieuwe wegen tracht te banen.

En verklaarbaar is het daarnaast, dat ook de beoefening der kunstnijverheid niet voldoet, waar men bezield is met het oprecht streven, aan een sentiment, een gemoedsleven uiting te geven. Als autoriteit kan ik hier ten beste geven William Morris zelve, die in 1896 reeds in een rede zich over de kunstnijverheid, als *kunst* in den strengen zin van het woord uitliet op een wijze waaruit, naast veel ingenomenheid, toch ook de overtuiging sprak, dat tot beoefening ervan bij uitstek zijn aangewezen de inferieure geesten (¹). Men zal het dan trouwens wel toegeven dat de sensaties, die men vindt in Lucas van Leyden, Quinten Matsys, Giotto, Rembrandt, Botticelli, Millet, Corot, enz., met geen mogelijkheid ook uit te drukken zijn in voorwerpen van dagelijksch gebruik.

Uit het impressionisme, dat tot zijn uiterste consekwentie was gebracht, ontwikkelden zich twee kunstvormen, die beiden decoratief van aanleg waren, en aldus nooit zich verwijderden buiten elkanders verband : de kunstnijverheid, die penseel noch linnen bezigde en het neo-impressionisme, ten slotte niets anders dan decoratie, de versiering van het vlak bedoelende. Men schilderde details, die meestentijds geen andere strekking hadden dan het versierings-motief van andere stijlen te vervangen; en als de behoefte blijk te geven van eenigerlei gedachtenleven niet meer te bedwingen was, dan werd men symboliek. Zoo ontstonden weer twee scholen, waarvan de één — die het pointilleeren invoerde — van alle gedachteleven vrij bleef, en de andere, de symboliek, de gedachte niet schilderkundig wist uit te drukken, en soms zijn toevlucht nam tot voorstellingen, die met een rebus een te ver gaande gelijkenis vertoonden.

Dit alles hebben we, op het oogenblik, dat we dit schrijven, gehad. Wie in den laatsten tijd een Hollandsche schilderijtentoonstelling bezocht heeft, moet het opgevallen zijn, hoe, nu symboliek, pointillisme en kunstnijverheid (de laatste slechts als een werkelijk artistieke bezigheid bedoeld) gaan verzwakken, zich meer en meer een lyrisch

(¹) Men zie hierover o. a. een artikel in het maandschrift *De Arbeid*. 1e Jrg. blz. 64 en 65.



HENRI VAN DAALHOFF : « De kinderen langs de straten, die vluchten van de schrik ... »
(Teekening voor een onuitgegeven Prentenboek).

impressionnisme begint te openbaren, ten deele bij schilders, die zich eertijds aan een der voorgaande kunstopvattingen bezondigden, ten deel ook bij jongere, nog onbekende lieden. Onder de eersten noemen we, als voorbeeld, Hart Nibbrig bij wien de lyriek onmiskenbaar op den voorgrond begint te komen en Louis van Soest, die langs de sentimentaliteit eener halve symboliek, zijn werk tot werkelijke lyriek heeft weten te ontwikkelen. De jongeren — op de najaars-tentoonstelling van de maatschappij « Arti et Amicitiæ » heeft men ze, in een betrekkelijk groot aantal, waar kunnen nemen. En zoo is in alle reden aan te nemen, dat wat we een lyrisch impressionnisme noemden, weldra de hoofdvorm zal wezen onzer nationale schilderkunst.

Nu we den lezer op deze wijze eenigszins hebben georienteerd in de kunst der laatste jaren, blijft ons over de plaats aan te wijzen, die een lyricus van veel ouderen datum dan de genoemden in de schilderkunst toekomt. We bedoelen van Daalhoff, die tien jaar geleden, toen men overal in Nederland de oogen ging open zetten voor symboliek en kunstnijverheid, de lyriek beoefende, zooals ze nu meer algemeen staat te worden erkend. Deze plaats is, zooals men ziet, tot op nu toe een afzonderlijke en bewijst, dat de geschiedenis van een talent te schrijven, nog niet identiek is met het behandelen van een kunstperiode.

Toen hij pas « schilder werd » heeft van Daalhoff zich een oogenblik bezondigd aan wat toen algemeen in de kringen der jongeren voor de schilderkunst gold. We herinneren ons flauwtjes uit dien tijd een paar min of meer religieuse voorstellingen, waarin aan de kleur geen, en aan de lijn een zeer gewichtige functie was toebedeeld. Maar uit den tijd, kort na dien dateeren de doeken, waarin de eerste kiemen (vrij ontwikkeld) reeds dagen van wat later dezen schilder zou kenmerken. 't Waren bij dien aanvang bijna alle doedelzak-spelers, die hij behandelde naar een, tegelijk met dit onderwerp gevonden, nieuw procédé. Zijn doeken waren toenmaals geheel uitgevoerd in de nuances van een gloed-vol, de kleur van goudleer soms nabijkomend, bruin dat in de luchten en de meer belichte gedeelten overgaat tot een goud-achtig rood en voor de meer donkere partijen tot een donkerbruinen, bijna zwarten, diepen toon wordt verzwaard. En het onderwerp was, zooals gezegd, een doedelzak-speler, die in vervoering zijn instrument behandelde. Het was subjectief tot in het uiterste ; of neemt men aan dat de schilder zich met zijn onderwerp vereenzelvigde, dan integendeel uitermate objectief. Het was geen geven van een visie meer, maar het verhalen van een gevoel ; het was geen afbeelden van een werkelijkheid meer, maar het in kleuren omzetten van een sentiment. De doedelzak-speler, en de schilder — onwillekeurig verwarren we, voor deze doeken staande, auteur en sujet ! — ze trachtten de visie



HENRI VAN DAALHOFF :
« .... Vooruit de muziekanten, die bliezen Toeteretoet... »
(Teekening voor een onuitgegeven Prentenboek).

die zij van het landschap ontvingen, om te zetten in de materie — klank voor den eenen, kleur voor den anderen — die hun ter behandeling gegeven was. De doedelzak-speler speelde geen liederen, geen tonen; zijn klanken waren het wegje dat langs een boschje slingerde, de bladeren der boomen, die beweegloos stonden te leven, het goud van de lucht : het zat alles in het instrument, en het moest te voorschijn worden gebracht, in nieuwen schooneren vorm, dan het zich aan het oog voordeed.

Kent men de kleine geschiedenis van Thrond, den vioolspeler uit de «Boeren-novellen» van Björnson? Als de Daalhoff'sche doedelzakspeler, vereenzelvigt ook Thrond zijn omgeving met de klanken, die hij uit zijn viool haalt.

« De strijkstok was de juhul, de berggrens ; ging hij over alle snaren tegelijk, dan weze de blessom (fee), die in een nacht van Kopenhagen naar Walders reed. De quint was zijn moeder ; de tweede snaar die altijd op zijn moeder volgde, was Raudi, de kat ; de derde had een harde stem, dat was zijn vader. De bas was een prachtige snaar, maar wonderlijk, hij dreigde met zijn stem en 't was gewaagd, hem een naam te geven. Kwam 't zoo te pas, dat ze met de derde snaar één toon vormde, dan waren 't de drie vreemden, die zoo op elkaar geleken, dat men niet weten kon, wie van de drie de spitse muts droeg. Ging de strijkstok over de snaren alleen met den druk van zijn eigen gewicht, zoodat er een zacht, ver verwijderd geluid uit de viool kwam,

dan waren het de dwergen, die in 't gebergte spelen....» Zoo omschrijft Björnson het ontwaken van den muzikalen zin bij den kleinen Thrond, die een groot virtuoos geworden zou zijn, als zijn overmaat van gevoel hem het spelen ten slotte niet onmogelijk had gemaakt en hem gebracht had tot een moord, een zelf-moord, een moord op zijn viool. Als Thrond, als speelman met een bruiloft daarheen getrokken, zal spelen van de stad — de « bygde » zooals het in het Noorsch heet, — dan schieten zijn krachten te kort; en het veld in gevlucht, snijdt hij de snaren door met zijn mes, slechts de bas sparend. Daalhoff's muzikant is gelukkiger ; hij tracht niet van de stad te spelen, een opgaaf, die Thrond te machtig was. Hij speelt van de natuur, van de zachtkens rijzende, den heuvel opslingerende paadjes, van de fijne, dichterlijke boompjes, die bij paren in het landschap staan verspreid en het kantwerk van hun bebladerd kruintje tegen de lichte lucht verheffen ; hij speelt van het goud, van den zonnenschijn en den helderen zang der vogelen, van alles, in een woord, wat steeds in de menschenziel voor poëzie heeft gegolden.

Björnson's novelle en Daalhoff's eerste, tot rijpheid van gevoel gekomen schilderwerk, zijn nauw verwant; aan beide ligt de zelfde gedachte ten grondslag. « Dat is kunstenaars-leven » zijn de woorden, waarmee, vol weemoed, de dichter zijn verhaal eindigt ; en ook in het werk van den schilder ligt een zachte weemoed, een heimwee, ten gevolge van de gedachte dat het allerhoogste, het pure gevoel nooit volledig zal kunnen worden uitgedrukt ; en dat het slechts ten koste van veel lijden en twijfel is, dat men het allerhoogste benadert... « Hij speelt om zijn leven of om zijn verstand. Is het een krachtige gezonde natuur, dan zegeviert weer de lust tot probeeren, tot wagen. 't Hangt aan één snaar, maar 't is een krachtige ». Zoo drukt Björnson, het moeilijke, het psychisch gevaarvolle van het kunstenaarsleven uit. En ook in Daalhoff's eerste werk ligt die aan krankzinnigheid grenzende vervoering, dat hopen en wagen, dat gaan tot de uiterste grenzen, waarover heen de vernietiging dreigt.

Met gegevens en beelden aan de nouvelle van Björnson ontleend zouden we nog verder kunnen gaan, Daalhoff's kunst te omschrijven en toe te lichten ; en we zouden het misschien doen, indien werk van later datum ons geen nieuw materiaal verschafte voor dit artikel.

Een lied van Minne, een groot doek, waarop de doedelzak-speler zijn lied, nu minder tot zich-zelve, dan wel tot de beminde vrouw richtte, besloot deze eerste periode van des schilders scheppend leven. Moesten we een invloed noemen, waaraan Daalhoff in dien tijd een deel van zijn inspiratie dankte, dan zouden we vooral denken aan sommige teekeningen van Thijs Maris, en ook in een enkel geschilderd landschap van dien eenig verband zien met de wijze, waarop Daal-



HENRI VAN DAALHOFF : « Vaak zat hij lang te turen aan de wijde zee.... »
(Teekening voor een onuitgegeven Prentenboek).

hoff's landschappen behandeld zijn. Welk werk direct op dat *Lied van Minne* werd voltooid, zouden we niet kunnen zeggen : de roode toon, zooals we die boven omschreven en die voor de sensitieve schildering van Daalhoff uitnemend geschikt bleek, bleef in een aantal schilderijen nog gehandhaafd; soms werd er eens wat kleur te hulp geroepen, hoewel Daalhoff, voor alles gevoels-mensch, nooit zijn kracht zocht in een schildering met sterker kleuren, dan de tinten der werkelijkheid het wenschelijk deden schijnen. Altijd bleef het pogen de intimiteit van het onderwerp, het innerlijk der dingen, of liever de innigheid, waarmee het gemoed de dingen omhulde, weer te geven. Naast het gevoelige, het bijna-overgevoelige trok het kinderlijke den schilder aan. Een illustratie van het bekende kinderrijmpje :

Kleen, kleen kleutertje
Wat doe je in mijn hof!
Je plukt er al de bloempjes af
En maakt het al te grof!

was hem aanleiding tot een groot schilderij, dat hoe krachtig, gloedvol van kleur het ook is, toch eerder voor kinderen, dan voor groote menschen bestemd schijnt. Het blijkt uit de voorstelling, die zoo naïef is, dat ze zelfs door zeer kleine kinderen kan worden begrepen. Geheel aan den toon van het versje getrouw blijvend, beeldde Daalhoff een kindje af, dat in haar lange kleeren wel een oud-moedertje lijkt. Aan een touwtje trekt ze een wagentje voort en in de hand houdt ze een ruikertje van de geroofde bloemen. Ze vlucht voor een oude vrouw, die met een knoestigen stok in de hand het booswichtje bedreigt. Niettemin zou de zin voor het naïeve, dat later in een prentenboek zich meer rechtstreeks zou openbaren, de liefde voor de intimiteit van oude hoekjes, het miniatuurleven, zooals men in dorpjes op het platteland nog aantreft, worden behandeld in menig kleiner en grooter doek. Het eerst gelukte dit genre in *de Deur*, waarin wel een maximum van gevoel aan de minimum van sujet verbonden is. « De Deur » is een deur, met wat wilden wijngerd omgroeid en een uitgesleten drempel er voor, — zonder meer. Ook om nog een andere reden dan deze, mag dit doek onder de merkwaardigste van Daalhoff's werk gerekend worden ; hier toch ontwikkelde zich het coloriet in meer saamgestelden vorm. Waren het vroeger de nuances van het goud-bruin geweest, waartoe de schilder zich bepaalde, nu werden langzamerhand ook andere tinten ingevoerd. En zooals eertijds toon en tint van het zelfde bruin zich opbouwde tot een waren brand in de lucht en rond het hoofd van de figuren (men zie b. v. het Lied van Minne), thans wordt dat zelfde schema van kleur-architectuur meer en meer over de verdere kleuren van het schilderpalet uitgebreid. Evenals we bij Rembrandt, bij Jaap

Maris, kunnen spreken van een kleurenbouw, steekt er ook geen overdrijving in, dat zelfde woord bij een bespreking van Daalhoff's werk te bezigen; alleen is het wat moeilijk, dit gebruik, anders dan voor-zich-zelven en door middel van ons direct waarnemings-vermogen, te rechtvaardigen. Toch zal het velen, die tot waardeering van dit werk in staat zijn, niet moeilijk vallen te bevroeden, hoe hier geen sprake kan zijn van bijvoorbeeld een zielloos naast elkander stellen van tonen en tinten.

Een warmte als uit deze doeken spreekt, kan slechts het gevolg zijn van een meer diepgaand, meer technisch en meer de fijnere gevoeligheden van ons oog betreffend proces. Wilden we het beeld van den « kleur-bouw » doorvoeren, we zouden moeten spreken van een torenbouw, want inderdaad schoort de eene kleur de andere, heft de eene kleur de andere op, om ten slotte zich saam te trekken in den gloed die, mits zij naar behooren zijn verlicht, op elke tentoonstelling het oog dadelijk tot deze doeken wenden doet.

Ook in een nog ander opzicht ontwikkelde Daalhoff's kunst zich meer en meer. Werd het coloriet zijner doeken saamgestelder, ook het onderwerp, de lijn zijner compositie, breidde zich van vrij grooten eenvoud tot meerdere vindingrijkheid uit. Er zouden verschillende titels van doeken te noemen zijn, die aan de ontwikkeling van dit laatste onderdeel van des schilders plastisch vermogen geheel en al zijn gewijd. Het zijn landschappen, met een geheel complex van boerderijen, ophaalbruggen, slooten, boomen en wegen, waarmee, naast het uitdrukken der intimiteit van het eenvoudig landleven, vooral ook de lijn als zoodanig tot ontwikkeling wordt gebracht. We herinneren ons een lithografie, waarin voor het eerst het landschap tot zulk een uitgebreidheid was gebracht, dat een bewust streven naar compositie er duidelijk uit bleek. Het stuk gaf een boerderij te zien, een geheel samenstel van daken, waarbij zich nog een hooiberg kwam voegen; en boom en struik niet achterwege bleef. Een bruggetje leidde naar het vlakke veld, waar de lijn der meer eenvoudige natuur niet verwaarloosd was. Ook deze lithografie kenmerkte zich door de roode kleur, die voor menig schilderij van overeenkomende conceptie nog werd toegepast.

Voor een min of meer volledig overzicht van Daalhoff's arbeid kunnen de bij dit artikel gevoegde reproducties natuurlijk niet volstaan; men is ook daarin helaas aan zekere grenzen gebonden. En dit is te meer te betreuren, omdat als voor elk, zich stap voor stap ontwikkelend artist slechts de kennis van geheel zijn werk kan leiden tot een volledig waardeeren zijner aesthetische bedoelingen. Ook in het tegenwoordig werk van Daalhoff vinden we telkens elementen terug, die door schilderijen uit vroeger tijd als 't ware werden toegelicht, en

die men, zonder kennis daarvan, moeilijk op hun ware waarde zou schatten. En omgekeerd, zal men in datzelfde tegenwoordige werk ook weer veel vinden, dat als kiem aanwezig slechts voor den artist-zelve nog de beteekenis heeft, die hij in nog te verrichten arbeid voor ieder bevoegde duidelijk zal uitspreken.

We zouden niet volledig zijn, indien we nalieten hier even te spreken over de wijze waarop Daalhoff pointilleert. Nu men eenigszins bekomen is van den roes van bewondering, waarmee deze nieuwigheid indertijd werd ontvangen, zal men zich er misschien over verbazen, dat een schilder, die niet anders werkt, dan tot weergeven zijner sentimenten en slechts uitsluitend een abstractie als doel van zijn arbeid voor oogen houdt, zich af zou geven met een techniek, die, willen we haar eenigszins scherp karacteriseeren, niet veel meer is, dan een vrij algemeen geworden goocheltoer met het penseel. In Daalhoff's doeken echter is ze meer, en heeft zij ook een veel diepere beteekenis. Ze vervalt bij hem nooit in kleureffekt, en is altijd onafscheidelijk verbonden aan de stemming van het doek, waarin ze wordt toegepast. Een paar jaar geleden werd het ontstaan der pointilleerkunst zoodanig verklaard, dat zij een gevolg kon wezen van het gemis aan die bekwaamheid in haar beoefenaren, welke de groote impressionisten in staat stelde hun schilderijen met den *toets* te schilderen. Gebrek aan vaardigheid daarin, de noodzakelijkheid te schilderen zonder techniek, en bijgevolg te verwen, zou de oorzaak zijn van de uitvinding en het gebruik van het pointillée, dat in practijk werd gebracht, zonder daarom nog den *toets* der impressionisten te vervangen. Daalhoff die veel meer harmonie in zijn pointillée brengt, bereikt daarmee eenzelfde effekt, als de impressionisten met hun toets... Het staat natuurlijk ieder vrij hier te twijfelen; maar toch, daargelaten de vraag, of het pointillée in den trant van de leden der *Société des Vingts* dan al dan niet een geoorloofde methode is, zal men tegenover Daalhoff's gepointilleerde doeken moeten toegeven, dat deze techniek daar in dienst is gesteld van het zuiver, lyrisch impressionisme, wat den leden van de *Vingts*, (mogelijk was het dan ook hun bedoeling niet), nooit is gelukt.

Misschien heeft Daalhoff aan geen zijner schilderijen met zooveel voorliefde gewerkt, als aan het prentenboek, waaruit enkele bladzijden bij dit artikel zijn gevoegd. Dichterlijke naïviteit, zóoals ze in zijn gemoed aanwezig is, is wel de hoofdtoon van Daalhoff's scheppingen. Wie was dus meer dan hij aangewezen een prentenboek te maken, dat door groote menschen als kunst gewaardeerd, door de kleine kinderen zou kunnen worden begrepen? En inderdaad aan beide voorwaarden is voldaan op eene wijze, die tot niet veel kritiek aanleiding geven kan. De platen voor het prentenboek, zooals we ze onlangs nog in den kunsthandel « Art and Crafts » te 's Gravenhage zagen, hebben die



HENRI VAN DAALHOFF : « ... Daar zingen zij een liedje van Diedeldoedeldijn... »
(Teekening voor een onuitgegeven Prentenboek).

naïveteit in uitvoering en conceptie, die geheel overeenkomt met het kunsteloos-eenvoudige van de rijmpjes, die de teekenaar er onder plaatste. Het verhaal, dat die reeks platen den kinderen doen, is niet minder simpel; en wat vooral beteekenend is, is de ietwat overdreven voor kinderen bevattelijke voorstelling; dat beschouwen we als een voorrecht, dat in de boekjes van Walter Crane zoo goed als afwezig, men slechts in zekere mate bij Caldecot aantreft. De kinderen, die de prenten van Crane begrepen en werkelijk gevoeld hebben, zullen wel zeldzaam zijn; de dichterlijkheid ervan vereischt een grooter bevattings-vermogen, dat men bij kinderen mag veronderstellen; en de voorstellingen liggen te zeer buiten de sfeer van de bezigheden, waartoe een kind zich gewoonlijk bepaalt, dat men de mogelijkheid van een werkelijk voelen en begrijpen niet aan mag nemen. Bij het prentenboek van Daalhoff is dit anders. Daar ziet men scenes uit het kinderleven zelve; en een naïeve overdrijving in de voorstellingen, die niet na kunnen laten, op de fantazie der kinderen te werken. De reproducties, dië dit artikel vergezellen, toonen dit, dunkt ons, duidelijk aan.

Mogen we hier wat aan de verdere, voorloopig nog niet voor het publiek bestemde, werkzaamheden van den schilder verraden?.... Hij loopt met plannen rond, die parallel aan die van Theo Molkenboer, een herschepping en verbetering van het tooneel-decor bedoelen. Lijn, licht, kleur worden daar gewichtiger en vooral artistieker rollen toebedeeld, dan dit op het tegenwoordig tooneel het geval is. In zoover gaat hij met Molkenboer saam; maar voor 't overige bedoelt Daalhoff meer toon en stemming aan te brengen, terwijl Molkenboer voor het oogenblik niet verder gaat, dan een volmaking van het tooneel in ornamentieken zin. Het verschil laat zich verklaren: Molkenboer is ook als schilder meer decoratief van aanleg. Daalhoff blijft door alle avonturen heen impressionist. En zooals hij met zijn schilderijen slechts bedoelt, een dichterlijke impressie vast te leggen, zou dan ook zijn regisseurs-kunst niets anders beoogen dan het tooneel te maken als een impressionistische schilderij, een schilderij zooals hij er vele heeft gemaakt: verrassend van kleur-effect, met een duidelijk voelbare compositie en een intimiteit in de stemming, die men vooral weervindt, daar waar eenvoud zich paart aan het geluk der kleine, simpele zielen.

We hebben de eigenaardigheden van Daalhoff's talent en de kleine wijzigingen, die zijn kunst met den loop der jaren onderging, zoo goed dit met woorden mogelijk is, trachten te schetsen. En indien deze schets ook maar eenigszins beantwoordt aan dat doel, dan zal het den lezer duidelijk geworden zijn, hoe Daalhoff vooral in den eersten tijd

van zijn werken alleen stond, te midden van een strooming in de kunst die meer en meer het decoratieve op den voorgrond bracht en eindigde met zich te bepalen tot de kunstnijverheid, de eventuëel smaakvolle maar sentimentlooze versiering van het gebruiksvoorwerp. Het was de eenzaamheid van een achtergeblevene of — van den voorlooper....

Zooals we in den aanvang van dit geschrijf reeds bemerkten, ontwikkelt zich uit het gevoellooze, slechts de kleur dienend neo-impressionisme, een school van sensitieven, die het landschap even poëtisch, maar mystieker, droomeriger, dan dat van Corot tot onderwerp van hun schilderingen kiezen. We noemden Hart Nibbrig reeds en we kunnen niet nalaten, dien naam nog eens te noemen, zoo krachtdadig, zoo onverwacht is de zwenking waarmeê diens kunst zich op eens naast die van Daalhoff is komen plaatsen. Natuurlijk betreft het slechts een verwijderde categorische verwantschap, en overheerscht beider persoonlijke visie het gansche uiterlijk van hun schilderij. Wil men nog andere namen, die thans voor het eerst, of reeds in vroeger tijd, eenige geestes-relatie met Daalhoff vertoonden, dan noemen we Wiggers, De Gouves de Nuncques, Louis van Soest; voor nog meerdere namen zouden wij ons moeten keeren tot jonge artisten, die nog te onbekend zijn om hier eenigen indruk te maken. Maar zij vooral zullen, naar het ons schijnt, met de genoemden een school vormen, die definitiever dan dat met de tusschengelegen richtingen het geval is geweest, het oude impressionisme voor een poos zullen kunnen vervangen. Mogelijk doen we goed hier van vervangen niet te spreken. De schilderkunst van Wiggers, Daalhoff e. a. is slechts een verfijnd impressionisme, dichterlijker en meer de abstractie naderend, het zijn vage, vluchtige indrukken, waar aan wat het oog niet vasthield, door het gemoed al droomend wordt toegevoegd, de dingen, die aan de werkelijkheid slechts verbonden zijn door den subtielen band der dichterlijkheid.

Voorspellingen te doen, ligt niet op onzen weg; en de vraag of de school van sensitieven die zich aldus langzamerhand vormt, een van langen duur, en van groot gewicht zal zijn, laten we hier onbeantwoord. Voor het oogenblik kunnen we echter tevrêe zijn met het vele moois, waarmede ze de Nederlandsche kunst heeft verrijkt. Vooral als reactie op de kunst der kleur-maniakken en der lijn-dienaars deden zij zeer veel; en onder dit vele zijn van Daalhoff's hand de oudste stalen van gevoels-kunst. Want vóór Wiggers de Renkumsche nachten in beeld bracht, schilderde Daalhoff zijn doedelzak-spelers.

Den Haag, Oct. 1901.

ED. THORN PRIKKER.





DE TEEKENINGEN DER VLAAMSCHE MEESTERS

DE ROMANISTEN (Vervolg).



DE groote historieschilders uit de eerste helft der XVIe eeuw waren bedreven teekenaars; van hen bezitten wij tal van reeksen en afzonderlijke stukken, die zij vervaardigden als schetsen voor hunne schilderwerken, voor tapijten en glasramen of wel om tot modellen voor hunne graveurs te dienen. Eigenlijke studiën vervaardigden zij minder. De samenstelling was voor hen hoofdzaak en de zorg, waarmede zij hunne onderwerpen op het papier uitvoerden zoowel als de belangrijkheid der door hen nagelaten scheppingen van dien aard, bevestigen ten overvloede wat wij reeds wisten uit hunne schilderijen.

Barend van Orley (1492?-1542) was de eerste en een der voornaamste onder hen. In zijne jongelingsjaren begaf hij zich naar Italië en de overlevering wil dat hij les van Rafaël ontving. In 1515 was hij teruggekeerd in Brussel, zijne vaderstad. Hij verwierf daar al spoedig hoogen naam en werd de schilder van het hof en van de voornaamste edellieden. Hij droeg grootendeels bij tot de veritalianiseering onzer kunst. Zijne werken bestaan hoofdzakelijk uit altaarstukken, portretten, tapijtwerken en glasramen. Het British Museum bezit een zeer belangrijke teekening, verbeeldende *Lazarus aan de deur van den slechten rijke;* de stoffeering is zeer decoratief; in het midden zit de rijke met zijne gasten aan tafel, links ligt de arme Lazarus op den grond, rechts zit de duivel in vorm van draak wachtende op de ziel van den onmeedoogenden heer. Van Orley behandelde hetzelfde onderwerp, maar in anderen vorm, op een der luiken van zijn *Geschiedenis van Job* in het koninklijk Museum te Brussel.

In het prentenkabinet te Munchen zijn er vier teekeningen, dragende zijn naam en het jaar 1521, gemaakt voor tapijtwerken en verbeeldende de *Geschiedenis van Romulus en Remus.* In den Louvre vinden wij een



PETER COECKE VAN AALST : MUZIEKANTEN, DIEREN DOENDE DANSEN

(British Museum, Londen).

menigte groote uitvoerige teekeningen. Drie ervan stellen landschappen voor met figuren en zijn geteekend : *Meester Bernaert van Orley van Brussel fecit.* Dertien andere stellen de jachten voor, van welke van Mander verhaalt : « Hy maeckte onder ander voor den Keyser verscheyden » Jachten, met de Bosschen en plaetsen ontrent Brussel, daer dese » Jachten van den Keyser geschieden : in welcke den Keyser, en meer » Princen en Princessen nae 't leven quamen, 't welck seer costlijck in » tapijt wierdt ghewrocht. » Ook de Albertina bezit een drietal Jachten van hem.

In het Museum van het Gouden Jubeljaar te Brussel hangt het oorspronkelijk karton van een der twee glasramen gemaakt voor Sinter-Goelenkerk van dezelfde stad ; het verbeeldt keizer Karel en zijne vrouw Isabella van Portugal met hunne heilige patronen.

Een tijdgenoot van Barend van Orley en een meester van grooten naam in zijnen tijd was Dirick Jacobssone Vellaert van Antwerpen. Guicciardini getuigt van hem : « De voornaamste in de kunst waren » Aart van Hort van Nijmegen, burger van Antwerpen, groote navolger » van Italiaansche teekenaars en de eerste, die de kunst van het glas te » bakken en te kleuren vond; Dirk Jacobs Felart, een zeer uitmun- » tende meester, rijk aan vinding; Dirk Stas van Kampen, Jan Ack » van Antwerpen, die zoo heerlijk de glasraam in de Sacramentskapel » van Sinter-Goele te Brussel schilderde en Cornelis van 's Hertogen- » bosch. » Aldus genoemd te midden der glasschilders van zijnen tijd wordt het hoogstwaarschijnlijk dat hij ook een glasschilder was. In de laatste tijden werd dit dan ook ten duidelijkste bewezen, terzelfder tijd als de meester, van wien men vroeger niets dan den naam en dan nog niet met zekerheid kende, alsoök tal zijner werken, in helder licht werden gesteld. [1]

« Dierick Jacobssone, ghelaesmakere » werd in 1511 als vrijmeester in de S. Lucasgilde te Antwerpen aangenomen; het jaar daarop volgende aanvaardde hij een leerjongen; in 1514 een tweeden; in 1518 en 1526 was hij deken; tot in 1530 neemt hij nog leerjongens aan ; in 1539-1540 maakt hij een glasraam voor O. L. V. kerk te Antwerpen. Hij duidt zijn naam op zijne werken altijd aan met D★V, wat hem den naam van Dirk van Staren heeft doen geven. Geen twijfel echter of de maker der aldus onderteekende werken was de Dirk Jacobs Felart door Guicciardini genoemd en door van Lerius en Rombouts in hunne uitgave der *Liggeren* voor hem erkend. Hij teekende zijn naam gewoonlijk niet voluit; maar daar hij zelf altijd als aanvangsletter ervan een V opgeeft zal hij wel Vellaert of Vellert geheeten hebben. Tot staving hiervan kunnen wij aanhalen, dat op de kousebanden van een

[1] Gustav Glück : *Der wahre Name des Meisters* D★V (*Jahrbuch der Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses.* Band xxii, Heft 1.)

personnage uit den « Triomf van den Tijd, » een geschilderde glasruit in bezit van Mevrouw Ottilie Goldschmidt-Pzribram in Brussel, hij zijn naam *Dirick Vell...* schilderde.

De geleerde, die hem uit de vergetelheid opriep, vond van hem tal van teekeningen voor glasramen of voor ronde ruiten : in het Museum te Weimar twee stuks en in het Museum te Berlijn een stuk uit de *Geschiedenis van Mozes* van het jaar 1523; te Weimar nog drie stuks uit het *Leven van Christus* insgelijks van 1523, eene *Geboorte van Maria* en eene *Geboorte van Christus;* in de Albertina te Weenen, twee stuks uit de *Geschiedenis van David*, van 1523, de *Aanbidding der Koningen* van 1532, de *H. Anna den kleinen Samuël in het huis des Heeren te Selo brengende* van 1523 en de *Wijding van een bisschop* van 1525 ; in het British Museum een *H. Anna en Barbara met begiftiger;* in het prentenkabinet te Berlijn een *Martelie van S. Jan den Evangelist* en een *Doodendans;* in het Staedels-Institut te Frankfort een *Koning die gevangenen laat onthoofden* en in den Louvre eene *Naakte Badmaagd.* Alle deze stukken het laatste uitgezonderd zijn ontwerpen van geschilderde glazen.

Dirick Jacobssone Vellaert was ook een etser : hij vervaardigde twintig platen in den aard van Lucas van Leiden, die vroeger wel gekend waren, maar op zijn valschen naam Dirk van Staren stonden. Nog kent men twee houtsneden van hem en de heer Gustav Glück denkt hem een geschilderd drieluik in bezit van geheimraad F. Lippmann, te Berlijn, te mogen toeschrijven.

De kunstenaar, die ons zoo op eens en op zoo treffende wijze veropenbaard werd, was een Antwerpenaar; het jaar zijner aanvaarding in de Lucasgilde bewijst dat hij omstreeks 1490 moet geboren zijn en waarschijnlijk Barend van Orley vorafging. Zijn stijl bewijst dat hij van den Brusselschen meester niets te leeren had en met hem minstens op gelijke hoogte stond. Zijn aanwinst voor de Antwerpsche School is een gewichtige; zij bewijst dat in 1523, tijdens het leven van Quinten Massijs en in dezelfde stad, waar de laatste meester der oudere school werkte, de nieuwere richting op zeer degelijke wijze vertegenwoordigd was.

De hervonden zoon van Antwerpen was een volbloed Italianiseerende. Sommige figuren zijner werken zijn haast onveranderd ontleend aan schilderingen van Mantegna en andere meesters van over de Alpen : hij heeft nog de rijkversierde achtergronden, die Gossaert en van Orley lief hadden; hij streeft naar zuidelijke bevalligheid en academische gespierdheid in zijne personages; maar elders getuigt de verwantschap van zijn trant met dien van Lucas van Leiden dan weer voor zijne trouwe waarneming van de werkelijkheid en voor zijne benuttiging der schilderachtige bijzonderheden uit het alledaagsche leven.

PETER COECKE VAN AALST:
JOAN III, KONING VAN PORTUGAL, MET VROUW EN HEILIGEN PATROON.
ONTWERP VAN GLASRAAM
(Ermitage, St. Petersburg).



Jan Cornelisz Vermeyen (1500-1559), die geboren werd te Beverwijk bij Haarlem en zich later te Brussel kwam vestigen, is ons vooral bekend door de patronen van tapijten, die hij voor keizer Karel maakte en waarin hij de heldendaden van den grooten vorst vereeuwigde, alhoewel hij volgens van Mander ook vele en schoone godsdienstige stukken en portretten schilderde. Deze laatste zijn alle verloren gegaan. Behalve de groote kartons voor tapijtwerken, welke nog in verscheiden Museums en voornamelijk in het Rijksmuseum te Weenen aangetroffen worden, kennen wij van hem nog eenige teekeningen : *de Aankomst der Vloot van keizer Karel in Africa*, in het British Museum ; een *Stierengevecht*, dat voorkwam in de tentoonstelling te Madrid in 1892-1893 en een *Pardon der Gentenaren*, dat toehoort aan de Koninklijke Bibliotheek te Brussel.

Pieter Coecke, die te Aalst geboren werd in 1502 en in 1550 te Brussel stierf, bracht een goed deel van zijn leven te Antwerpen door. Zijn loopbaan had veel overeenkomst met die van Vermeyen : evenals deze was hij hofschilder van keizer Karel en vergezelde hem op zijn tocht naar Tunis ; ook hij schilderde allerlei onderwerpen en vervaardigde kartons voor tapijtwerken ; ook zijne schilderwerken gingen allen verloren. Behalve een belangrijk plaatwerk over de Zeden en Gebruiken der Turken door hem in hout gesneden, zijne vertaling van Serlio's werk over de Bouwkunst, zijne beschrijving der Intrede van Filips II te Antwerpen in 1550 en zijn beeld van Antigoon den Antwerpschen reus kende men van hem niets meer. Bij deze werken kunnen wij nu voegen talrijke teekeningen, teruggevonden in verscheiden verzamelingen, waarvan slechts éene, *de Apostel Paulus voor den Rechter* in de Albertina, bekend was. Deze laatste is onderteekend *Peter van Aelst*, is in sterk Italianiseerenden trant bewerkt en zeer keurig van uitvoering. Het British Museum bezit van hem verscheiden stuks Bijbelsche onderwerpen, geteekend *P. van Aelst*, en een blad, waarop muzikanten afgebeeld zijn, die dieren doen dansen. Ongemeen belangrijk zijn drie groote prachtige teekeningen, welke de Ermitage te St-Petersburg bezit ; het zijn ontwerpen van glasramen, gedagteekend van 1548 en gemaakt voor keizer Karel, wiens leus *Plus oultre* een hunner draagt. Volgens het opschrift, voorkomende op een ander der drie stukken, stelt dit Jan III koning van Portugal voor. Dat Pieter Coecke ook ten dienste van keizer Karel werkte blijkt overigens uit de zes groote teekeningen, welke voorkwamen in de veiling van Godfried Maes en later in die van Crozat en waarin waren afgebeeld « de Veldslagen door den keizer behaald op de Franschen, onder andere » de Gevangenneming van Frans I in den veldslag van Pavia, voort- » komende uit de verzameling van Mr. Jabach. »

De Albertina bewaart een half dozijn studies naar mannen en vrouwen te voet en te paard, die hem waarschijnlijk gediend hebben tot samenstelling van zijn *Zeden en Gewoonten der Turken.*

Het Museum Boymans te Rotterdam bezit van hem twee teekeningen : een *Rotsachtig landschap* en een *Kroegtooneel.*

Uit dit laatste stuk, evenals uit zijn platen van de *Zeden en Gewoonten der Turken*, blijkt het, dat Pieter Coecke ook een open oog had voor de schilderachtige werkelijkheden en deze gaarne en goed weergaf. Zijn ontwerpen voor glasramen bewijzen, dat hij zijn trant gevormd heeft naar de groote Italiaansche meesters. Hij heeft veel overeenkomst met Vellaert en met Vermeyen en onderscheidt zich door een edele sierlijkheid, door eene soberheid van goeden smaak, die iets indrukwekkends aan zijne personages en tafereelen geeft. Ofschoon groote bewonderaar van de Italiaansche bouwmeesters vervalt hij niet in de gezochte opsmukking met allerlei motiefjes aan den grotesco-stijl ontleend; hij toont zich aanhanger van een gezond klassicismus.

Van den grooten portretschilder Antoon Moro (1512-1577) kennen wij slechts eene teekening, een forschen *Manskop* in zwart en wit krijt waarop aan de achterzijde staat geschreven « Van Anthony Morow » sinde het conterfeytsel van Swanious » en die toehoort aan het Prentenkabinet van het Rijksmuseum te Amsterdam.

(Wordt voortgezet).

Max Rooses.





PETER COECKE VAN AALST : BIDDENDE PRELAAT MET PATROON
ONTWERP VAN GLASRAAM
(Ermitage, St. Petersburg).



EEN STUDIE OVER JACOB MARIS

EEN STUDIE OVER JACOB MARIS



DE uitgevers van dit tijdschrift hebben, en dit laat zich zeer goed begrijpen, schrijver dezes aangespoord, aan de lezers van *Onze Kunst* te verklaren, waarom zijn reeds in het eerste nummer begonnen studie over Jacob Maris, tot nog toe niet door hem werd voortgezet.

Ik moet dan beginnen met een zinsnede uit den aanvang van het bedoelde eerste artikel hier te herhalen.

Daar schreef ik : « Van iets eenigermate definitiefs weet ik mij, » ook nu nog, verre af te zijn, doch wanneer datgene, waarover ik » beschikken mag, thans gegeven wordt als een ook nog maar weer » provisoire schets, dan is het in de hoop, ook op dit ontwerp weder » zoo vele nadere mededeelingen en gegevens te mogen oogsten, dat » wij op die manier gaandeweg tot een eenigermate volledige kennis » van Jacob Maris' levensgang mogen komen. »

Het werk, waartoe ik mij zette, was dus meer angstvallig geschiedvorschen dan geschiedschrijven, meer bouwstoffen saamsleepen dan ze definitief te ordenen. Het leek mij, waar tot dien in deze richting nog niets gedaan was, wenschelijk, iets ernstigs te gaan voorbereiden.

Maar nu kwamen, kort na het verschijnen van mijn eerste artikel, aflevering 1 en 2 uit van een opeens geheel aan den meester gewijd deftig boekwerk met dezen titel :

« Jacob Maris, door Th. de Bock, met 90 afbeeldingen van zijne » werken in photogravure en zijn portret naar de schilderij van « M. van der Maarel. »

Hierdoor kwamen de zaken plotseling gansch anders te staan. Waar ik, die Jacob Maris persoonlijk betrekkelijk weinig gekend had, bij allerlei tijdgenooten, als in kruisverhoor, uitvoerige navraag had moeten doen, naar al wat zijn leven en werken aangaat, kon hier een schilder, die met Maris en de zijnen jaren lang vertrouwelijk had mogen omgaan, uit zichzelf met een vloed van levend materiaal voor den dag komen. Mijn krullenjongenswerk scheen hierdoor wel wat

overbodig geworden en ik moet bekennen, met een zeldzame weetgierigheid de handen naar de Bock's boek te hebben uitgestrekt.

Inderdaad vond ik er dan ook tal van zeer aardige en wetenswaardige bijzonderheden in neergeschreven, zooals iemand die slechts uit eigen aanschouwing of uit van den persoon zelf opgevangen mededeelingen putten kan; en, daargelaten de wel wat wijdloopige bespiegelingen van algemeenen aard, vond ik ook een menigte van inzichten over Maris' werk te lezen, gelijk alleen een met de kunst zeer vertrouwde die vermag te geven. En toch, bij alle vreugde over zooveel nieuw aangebracht materiaal, wilde na lezing dezer afleveringen, zekere onvoldaanheid niet geheel van mij wijken. Ik had niet den stelligen indruk vermogen te ontvangen, dat alles, wat hier geboden werd, geheel angstvallig geverifieerd en in verband gebracht was geworden. Er was in de wijze, waarop de schrijver zich soms laat gaan, een zeker iets, dat bij mij twijfel deed rijzen omtrent de doorgaande documenteele waarde zijner levensbeschrijving. En juist in dezen gemoedstoestand was het, dat mij een, aan den persoon van Th. de Bock gewijde bespiegeling onder de oogen kwam, van de hand van iemand, die, blijkens den tutoyeertoon, gemeenzaam met den wakkeren schilder bekend moet zijn, en die hem ook over het algemeen een zeer wezenlijke achting blijkt toe te dragen, eene bespiegeling echter, die niet geheel geschikt was, om mijne onzekerheid op te heffen.

Twee bijzonderheden vooral namelijk troffen mij in die bespreking. (Weekblad *de Amsterdammer*, 1 Juni 1902).

De eerste geldt de Bock's verteltrant. Naar de schrijver n. l. rondborstig mededeelt, is hij « tot de overtuiging gekomen, dat » de Bock in zijn stamboom ook Nimrod moet hebben, want dikwijls » vraagt men zich af, hoe haalt hij het bij elkaar en hoe kan hij alles » zoo zonder blikken of blozen zeggen. Hij gelooft ten slotte zelf, wat » hij vertelt. »

De andere bijzonderheid betreft de Bock's literaire beschaving en ligt in deze verzekering besloten :

« de Bock gebruikt nogal eens vreemde woorden, die niet altijd juist te pas worden gebracht. »

Geen van deze beide, op zich zelf vrijwel onschuldige, eigenschappen nu, zullen dunkt mij een schilder ook maar eenigermate als gebrek mogen worden aangerekend.

Maar wanneer deze zelfde schilder door omstandigheden komt te vertellen van dingen, die ons bijzonder interesseeren en waarvan de welgewikte authenticiteit voor de kunstgeschiedenis van blijvend belang zal zijn ; en wanneer voorts deze zijn vertelling saamgroeit tot den tekst voor een min of meer monumentale uitgave, waaraan door een smaakvolle firma alle zorg werd besteed, dan wordt

men geneigd te vragen, of die onschuldige eigenschappen toch juist wel degenen zijn, welke met een documenteel en literair geheel voldoende kunsthistorische bijdrage vereenigbaar zijn.

Zóó ken ik de Bock niet, en ik wilde daar wel graag meer van weten. Op een door mij dus dienaangaande gestelde vraag, heb ik van bevoegde zijde ten antwoord gekregen, dat het als niet meer dan een « secret de Polichinelle » beschouwd kan worden, hoe, nadat het bruto-manuscript uit des schilders handen was gekomen, niet minder dan drie, vier der zake kundigen er, elk op zijn wijs, de schaaf nog eens over hebben doen gaan ; en dat men dus hetgene, dat thans in druk verscheen, op zijn minst als wel verzorgd mag beschouwen.

Deze inlichting nu, is voor wat mij hier het meest belang inboezemde toch niet geheel bevredigend. Iets weifelends in sommige bepalingen, iets hortends in sommige overgangen, waardoor ik in den bewusten tekst getroffen was geworden, werd er wel door verklaard, maar de vraag begon zich nu bij mij op te dringen, of dan juist ten gevolge van dat veilen en schaven door anderen, er van den de Bock-tekst niet zulke scherpe kantjes konden zijn afgegaan, als aan in hoofdzaak persoonlijke herinneringen, zoo bizondere waarde geven Het ging mij als bij een geschilderd portret, dat, wanneer men eenmaal weet dat er repeintes, hoe bekwaam ook, op zijn aangebracht, toch altoos vragen doet naar wat er van de oorspronkelijke hand eigenaardigs onder kan gezeten hebben.

Hoe dit alles overigens zij, ik meende er wel aan te doen met te besluiten, voorloopig de voltooiïng van genoemd, op zoo belangwekkende wijze tot stand gekomen standaardwerk, rustig af te wachten, alvorens zelf met het kluiven aan biografische bizonderheden van Jacob Maris verder te gaan. Ik hoop dan namelijk wanneer het boek in zijn geheel vóór ons zal liggen, de gelegenheid te vinden, om tot den oorspronkelijken verschaffer van het materiaal daartoe, die mij persoonlijk altijd gebleken is een bizonder welwillend en hulpvaardig kunstbroeder te zijn, een aantal vragen te richten, met de bedoeling, van hemzelf omtrent de stelligheid der mij nog niet uit eigen onderzoek bekende, en in het Marisboek vermelde, bizonderheden afdoende zekerheid te verkrijgen. Eerst dan wanneer ik in het verwerven van kantig antwoord op deze vragen voldoende geslaagd zal zijn, meen ik mijn hier aangevangen *Studie over Jacob Maris* met eenige vrucht voort te kunnen zetten.

En hiermede zal, hoop ik, de onderbreking mijner aangekondigde artikelen wel afdoende zijn verklaard.

Jan Veth.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTENTEN

KUNST-
BERICHTEN
UIT AMSTERDAM

UIT AMSTERDAM



TENTOONSTELLING VAN SCHILDERIJEN DOOR G. W. DYSSELHOF BIJ E. J. VAN WISSELINGH & Co VAN 15 OCTOBER TOT 1 NOVEMBER 1902 De habitués van de firma van Wisselingh hadden al sedert geruimen tijd af en toe eens een enkel werk uit Dysselhof's jongste periode te zien gekregen, maar een omvangrijker tentoonstelling was een uiterst welkome gelegenheid om de kennismaking met dezen schilder van ongewone gaven te hernieuwen.

't Is ook al zoo lang geleden, dat de kleurige droom van zijn aquarellen ons verblijdde en de laatste jaren die Dysselhof aan de gebruikskunst gaf hebben wel enkele goede resultaten opgeleverd, maar konden ze ons voor die vrijwillig opgegeven schoonheid van vroeger toch niet schadeloos stellen. Zoo vonden we dan hier den echten schilder terug. De onderwerpen zijn dezelfde gebleven, techniek en opvatting zijn veranderd.

Een dertig aquarium-schilderijen. Mij dunkt, het pleit al tenzeerste voor de qualiteiten van deze kunst, dat men van 't eene schilderij voor 't andere komende geen verveling voelt.

Dysselhof's werk blijft boeiend, zelfs dan als alles zoozeer uit één toon is als deze serie waterwonderen, waar we door steeds dezelfde grondgroene en zilverblauwe sluiers zoowel 't mysterieuse leven van de gepantserde Langouste als 't gespartel van de zilveren haringen bespieden. Juist voor dat eigen leven van die fabelachtige wezens, wier geschiedenis ouder dan die der menschen is, heeft de schilder een scherpen blik gehad. De verschillende beweging van den glippenden puitaal, den roodgouden poon, die zich met iriseerende vinnen wendt, van den patriarchalen kabeljauw, schijnt onverbetelijk expressief. Zelfs de physiognomie van die stomme zeebewoners is er geheel en al; dat kijken van de glanzende kraaloogen, dat wezenlooze open en dicht gaan van de vischbek is meestal wonderlijk juist geobserveerd.

De zeeanemonen, een motief door Dysselhof in zijn waterverfteekeningen tot zulke verrassende fantasieën uitgesponnen, bekoren hier in de solieder factuur, waar elke toets meer absolute waarde heeft, opnieuw. Blinkend als de verzonken schat uit 't sprookje, bloeien ze dicht aaneen in den glooienden bodem, die ver naar de diepte wijkt in matter en matter glanzen geheimvol verdwijnend. Op enkele kleine schilderijtjes is nagenoeg niets anders te zien dan de donkere bodem, wat teer saumon, bleek zeegroen en een wit als dof porselein van deze ongenaakbare bloemen.

Men heeft opgemerkt, dat de Japanners de bijzonderheden van den visch in sommige prenten toch met meer uitvoerigheid en stelliger hebben vertolkt; dat zal ik niet tegenspreken, maar 't komt mij voor, dat Dysselhof dit hier noch gezocht heeft, noch noodig had. Hij wil niet als Hiroshige de structuur van den kreeft of als Kiosaï den vorm van de schubben van den karper bestudeeren, maar hij wekt de rijke herinnering, die een kleurgevoelig bezoeker van het aquarium mee naar huis neemt. Hij geeft dat schijnbaar onafhankelijke leven achter de verraderlijke ruit in

zijn geheel. Daarom is voor hem ook alles van beteekenis, tot zelfs de zilveren belletjes en blaasjes van den luchttoevoer. 't Aquarium is nergens verloochend en toch voelt men zich niet in dien killen gang, maar bij de beste schilderijen (bv. de *Fransche Zeeanemonen* n° 11, *Zeewier* n° 18) als op een onderzeesche expeditie.

Hier vloeien de grenzen van naturalisme en fantasie ineen. De dingen hebben nog wel hun zuiveren vorm, zijn zonder alle manierisme, zonder decoratieve bijbedoeling geteekend, maar ze zijn ontdaan van al die toevalligheden, die sommige direct naar de natuur geschilderde werken voor altijd tot studies stempelen. Met denzelfden positieven smaak dien Dysselhof als sierkunstenaar bewezen heeft, zijn de gevallen haast overal tot gesloten composities afgerond.

Ik geloof, dat deze vrijere uiting van zijn lust tot scheppen voor Dysselhof een behoefte was, na een tijd van betrekkelijke gebondenheid. — Want hoezeer men ook alleen de schoonheid moge zoeken, het gebruiksvoorwerp heeft nu eenmaal onafwijsbare eischen van praktijk en zelfs van verkoopbaarheid, waaraan voldaan moet worden. — Welk een schilder hij van nature is wordt ook ten duidelijkste bewezen door de beide stillevens *Tomaten* en de *Uien bij een blauwgroen gemberpotje*, verbazingwekkend om de wegwijze vastheid en de voorname zuiverheid, waarmee alles geschilderd is door iemand van wien men zich tot voor korten tijd nauwelijks een olieverfschilderij kon voorstellen.

De tijd zal moeten leeren welken kant Dysselhof nu voorgoed opgaat, maar mocht hij zijn meer industrieel werk weer willen opnemen, dan geloof ik, dat dit vernieuwd kijken naar de natuur hem goede diensten zal hebben gedaan. Mocht hij bij zijn oude liefde willen blijven, dan kan men niet anders dan benieuwd zijn naar de verdere ontvouwing van zijn gaven. Twee wegen staan nog open, mij dunkt even breed zijn ze niet, maar in elk geval dient er ééns een afdoend besluit genomen te worden; mogelijk is de knoop ook al doorgehakt.

November. W.V.

KUNSTBERICHTEN UIT AMSTERDAM

BIJ DE FIRMA PREYER was een kleine tentoonstelling van aquarellen waaronder enkele uit den besten tijd van de Haagsche school. Ik noem alleen: Drie teekeningen van Jacob Maris; Een stadsgezicht met een ophaalbrug over de geheele breedte, daarachter lage huizen met hun kartelig silhouet tegen een ruime najaarslucht. In een schijnbaar luchtig omgaan met het materiaal is een tinteling van leven en atmosfeer bereikt als in Maris' beste werk. 't Luchtje is misschien wat te gauw losgelaten. De teekening is van 1877.

— Vrouwtje met melkemmers aan een juk, op den rug gezien, met het roode dak van een boerenhuis als fond. Een van die kleinere schetsen, waar de meester de tegenstellingen van diepe warme kleuren, hier zwart en rood tot motief had. En het heele geval daaruit schijnt gegroeid te zijn.

— Molen in den winter: In de grijze dooilucht rijst de donkere molen als een toren omhoog in 't water aan zijn voet weerspiegelend. Deze teekening geeft wel prachtig het buiten, de natte koude van den dooi, maar er is minder dan anders bij Jacob Maris, het massieve van de aarde tegen de vlokkige ijle lucht in.

Van Mauve een zeer mooie teekening van een ploegenden boer. Habiel van behandeling en toch zonder dat eenigszins oppervlakkige waar ook Mauve in zijn arrivéschap niet altijd vrij van bleef.

Oude goden; maar de hollandsche waterverfkunst kent nog geen nieuwe!



LEDENTENTOONSTELLING VAN HET GENOOTSCHAP ARTI ET AMICITIÆ VAN 24 OCTOBER TOT EINDE NOVEMBER 1902. Van gedétailleerde beschouwingen over tentoonstellingen als deze kan men, meen ik, gevoegelijk afzien. Het gehalte is over 't algemeen niet beter en niet slechter dan anders. Trouwens het ligt in den opzet van organisaties als een ledententoonstelling, dat de beoordeeling weinig nieuws kan geven. Wat boven het algemeene peil staat, 't werk van Israëls, Bauer, Kamerlingh Onnes en enkele goede bekenden hangt er alsof 't er eigenlijk niet bij hoort.

KUNST-
BERICHTEN
UIT AMSTERDAM

En daar men, naar 't mij voorkomt, kunst slechts met één maat mag meten waarbij overwegingen van « toch wel verdienstelijk » niet te pas komen, schijnt 't mij verstandig over 't overige een geresigneerd stilzwijgen te bewaren.

Israëls waterverfkunst, waarvan hier in *Het gebed voor den maaltijd* een specimen hing, is al te veel en te zakelijk van alle kanten bekeken dan dat ik er nog iets aan zou willen toevoegen Zoo rijk echter de verve van deze teekening is, Israëls is bij dergelijke motieven wel eens psychologisch dieper gegaan en heeft met soberder palet impressies van innerlijker kracht gegeven — Van Bauer vond ik nº 11 *Terras Avond* het mooist. Het is een geval dat hij nooit geheel schijnt uit te putten. In de lenige poeszachte buiging van de orientaalsche vrouw, die tegen de onstoffelijke schemergrijzen van de verre avondstad uitkomt, heeft hij voor mij volkomener nog dan op veel ander werk de vreemde kultuur van het Oosten belichaamd. 't Was voor mij, ik weet trouwens niet van welken tijd deze teekening is, alsof er een vroeger weleens gemiste kant bi gekomen was.

Kamerlingh Onnes wiens werk wel eens dreigde te blijven staan en soms aanmerkelijk te verslappen, heeft zich hier met een in vloeiende verf heerlijk aangesopte teekening gerehabiliteerd. Niet met een van die kwijnende bloemstukken; in bleeke, minerale kleuren maar in een ruiterlijk stilleven van wat gewone fleschen tegen een achtergrond van planten. Zijn andere teekening *Bloemen*, rozen in een gladde witte kan van niet al te best te definieeren stof, heeft weer dat mij minder sympatieke zoeken van een stervensschoon, dat ten slotte min of meer naar parfum riekt.

'l Mag echter wel gezegd worden, dat Onnes met dit eigenaardig genre, waaraan hij soms ook door de titels een vreemd cachet trachtte te geven — ik herinner me een Magnolia in een teer glas op blauwen fond getiteld *Morgen* en een ander aquarel met welkende bladen *Van den dood* een zeer bijzondere plaats inneemt in de lange reeks van Nederlandsche bloemschilders.

Blommers' teekening *Natura sanat* badende jongens in het schuim van een blauwe zomerzee heeft inderdaad iets van dat gezonde, waarover de titel spreekt. De schoonheid van het blanke vleesch in zon en blauw gaat hier werkelijk van uit. En al kan men zich grooter kracht denken in die heerlijke contrasten en al mocht hier iets van de rust der natuur in een te drukke behandeling van enkele plans te loor gaan, ik zie dezen Blommers liever dan veel van zijn tot groezeligheid toe bewerkte oudere teekeningen

Van Josselin de Jong *Pletterij* kan ik dat niet zeggen. Is er niet toch iets gemaakts in de zeulende beweging van de werklui op den voorgrond en wordt het door die al te materieele gloedstreep niet onmogelijk het geheel rustig, in eenen blik te omvatten.

Ik zeg niet dat er verder niets gevonden wordt met loffelijke qualiteiten; maar zoo opmerkelijk dat het waard ware afzonderlijk te worden besproken scheen het mij niet. Van bekenden heb ik beter werk gezien en van onbekenden of nagenoeg onbekenden heeft mij niets als een belofte aangedaan.

Veel werk is bovendien zóó dat men werkelijk niet weet of het van lieden van het metier of van te hooi en te gras schilderende dilletanten komt. Is dat laatste 't geval moet 't mij van 't hart, dat ik er al heel weinig eerlijk dilletanten werk onder gevonden heb. Te veel flair, trucs van dezen of gene afgekeken, maken een stumper niet tot een meester; maar wel onsympathiek

Een aquarel als J. W. Nortiers *Wilgen* maakt in zijn nuchtere droogheid daartusschen een respectabel figuur.



TENTOONSTELLING CH. VAN WIJK ⁂ KUNSTZAAL VOSKUIL ⁂ NOVEMBER 1902 ⁂ In de kunstzaal der firma Voskuil zijn eenige skulpturen (brons, gips en klei) van Ch. van Wijk te zien.

Werken van 75 cm hoogte en kleiner — vrouwen uit 't volk, een zoogende moeder, een jagertje op zijn gehavenden knol, een maaier, kinderkopjes. – Gegevens waar, behalve bij 't laatste, de strakke spanning der skulpturale lijn minder te pas komt, wat waarschijnlijk

de aanleiding is geweest van de ergens uitgesproken vergelijking met Constantin Meunier

Feitelijk is van innerlijke verwantschap geen sprake. Wel heeft ook Meunier statuettes van dezelfde grootte in brons laten gieten en zijn ook Meuniers figuren niet in kostbare keurig-gladde stoffen gekleed, maar wat hij met zijn werken wil zeggen spruit uit een gansch andere geestelijke sfeer.

Van Wijk heeft niet het machtig epos van den arbeid in zijn binnenste voelen dreunen. Hij heeft met groote belangstelling en veel liefde het dagelijksch gesjouw van het volk gadegeslagen. Er is medelijden en ontroering in, maar nergens het heroieke van Meuniers' zwoegers onder den last van 't leven. De oude houterige maaier met zijn beenigen kop schijnt berustend tevreden en de stemming van kalme avonden aan een hollandsche trekvaart waart om de gestalte van den soezenden schuitenjager, huiswaarts keerend langs het stille jaagpad.

Hebben al deze werken door hun om zoo te zeggen schetsachtige techniek, die ook aan het brons wel eens eigenschappen leent van de gemakkelijk kneedbare klei wel uiterlijkheden met Meuniers' scheppingen gemeen, 't gelukkigst lijken me die uitingen van van Wijk waar hij met gladder factuur meer zijn eigen stijl schijnt te vinden.

Daarom zijn de kinderkopjes zoo aantrekkelijk. Al de moeilijk in de stugge materie te verbeelden schoonheden van den zuigeling heeft hij er in weten te houden ; 't teere van de contours, het donzige van de zwellende huid, den fijnen bouw der slapen en het bloemige van het open mondje. 't Allermeest vind ik dat in een kleimodel van twee slapende kinderkopjes saamgedoken als waren ze op één kussentje zoetjes tegen elkaar aangezakt. 't Eéne is wat verder gebracht dan 't ander en is ook 't beste; door 't verwerken van die wel eens charmante schetsachtigheid van de eerste impressie is niets verloren gegaan van het ademende leven.

Ook de bronzen kopjes van een huilende en een starend ernstige baby zijn gevoelig geboetseerd en staan in hun levensuitdrukking dicht bij dergelijk werk dat de te vroeg gestorven Jean Carries heeft nagelaten.

Zoo is er dan op deze intieme tentoonstelling nog geen volledige éénheid, maar wel een duidelijk aan den dag gelegd sympathiek talent dat misschien nog veel meer belooft.

W. V.

In het volgend nummer hopen wij eenige tentoonstellingen van meubelen, enz. door *'t Binnenhuis*, *Arts & Crafts*, en *De Woning* uitvoerig te behandelen.



UIT ANTWERPEN



TENTOONSTELLING FRANS COURTENS IN DE TIJDINGZAAL VAN « LA MÉTROPOLE » VAN 18 OCTOBER TOT 6 NOVEMBER 1902

Antwerpen heeft dan ook het voorrecht gehad, gedurende een paar weken een twintigtal werken van dezen grooten meester binnen hare muren te vereenigen. Niet dat deze tentoonstelling een hoogere beteekenis heeft voor den ontwikkelingsgang van dit talent, of een beeld geeft van een bepaalde scheppingsperiode — het is veelmeer een verzameling werken, wel meest uit den laatsten tijd, maar zonder eigenlijke methode bijeengebracht. Schilderijen van Courtens verdienen echter altijd onze belangstelling, en zoo is deze tentoonstelling dan ook een zeldzame verpoozing tusschen het vele ongure werk dat hier aan de markt komt.

Ik ken haast geen schilder in ons land, die zijn werken tot zoo volledige, voldragen uitingen van kunst weet te maken, als Courtens. Zijn gaven zijn tot volle rijpheid gekomen; hij staat op de middaghoogte van zijn talent; wanneer hij het penseel op het doek zet, ontstaat er een werk dat doorvoeld, doorleefd is; hij kent geen aarzelen, geen dwalen meer; hij weet te treffen, juist en krachtig, onfeilbaar als de natuur zelf.

Van zijn schilderijen gaat die bevrediging uit, die verzadiging, die alleen hooge kunst vermag te geven; ze brengen ons dadelijk tot bewondering, tot geestdrift, zonder ons tijd te laten tot

KUNST-BERICHTEN UIT ANTWERPEN

aarzelen, tot weifelen; ze overstelpen ons door hun machtige bekoring, doen ons opleven in de stemming die ze weergeven — en lang nog blijft de eenmaal ontvangen indruk op ons nawerken.

Courtens is een volbloed Vlaming — en ook de Hollandsche landschappen, die hij herhaaldelijk schildert, ziet hij met een Vlaamsch oog.

De manier waarop hij b. v. de omstreken van Haarlem of van Veere interpreteert, is zoo heel verschillend van die van de groote Hagenaars.

Hij is bij uitstek de man van het volle, geweldige zonnelicht, van de kloeke, stevige kleur, van de forsche, gespierde lijn. Zelfs zijn stemmingen van nevel of schemering schildert hij met een vastheid, een diepte van toon, een beslistheid van toets die de onmiskenbare stempel draagt van een heel eigenaardig temparament.

In zijn ware element is hij echter bij het schilderen van herfst-effecten in een groot bosch, met machtige boomen, waarvan de rosse bladeren in een laaie van zonnegloed staan — of van morgenbelichtingen, met een jonge maar reeds felle zon, schuin invallend in smalle dorpstraatjes, spelend op roode daken en blanke torenspitsen — of ook nog van machtige schaduwrijke bladermassa's met donkergroene tapijttonen in de mysterieuse diepten.

Onder het tentoongestelde bevend zich menig werk van allereersten rang — zoo o. a de *Morgen te Veere*, de *Koemelker*, de *Vaart te Haarlem*, de *Laatste Herfstdagen* — benevens kleinere maar niet minder aantrekkelijke stukjes als de *Vijver*, *het Naderen van den Winter*, *de Molen*, *Boschgezicht* — kortom een keus, welke, zonder den meester in al zijn uitingen te doen kennen, toch kon volstaan om eens te meer getuigenis af te leggen van zijn buitengewoon talent.

TENTOONSTELLING VAN MEJ. M. A. MARCOTTE IN DE VERLATZAAL ✣ VAN 25 OCTOBER tot 3 NOVEMBER 1902 ➤ Mej Marcotte heeft een eigenaardig talent voor het schilderen van serres met bloemen, vooral met Azaleeën; ze weet daarin iets van de vochtig-warme, kunstmatig-benauwde atmosfeer te doen leven, zwaar van geuren en wasemingen — en telkens en telkens weer hervat ze dit thema, met tallooze min of meer verschillende varianten. Maar ook op ander gebied beproeft ze haar krachten — bloemstukken, landschapjes, figurenstudies. — welke echter onze belangstelling niet in dezelfde mate konden opwekken. We vragen ons af waarom Mej. Marcotte, die zeker wel aanleg heeft, met zulke zonderlinge verfvlekjes schildert, waartusschen het ruwe doek doorschemert; wat meer smeuïgheid in de stof zou stellig geen kwaad doen.

B.



UIT BRUSSEL

UIT BRUSSEL



ENTOONSTELLING CONSTANTIN MEUNIER ✣ IN HET KUNSTVERBOND ✣ VAN 21 OCTOBER TOT 16 NOVEMBER 1902 ➤ In afwachting dat in dit tijdschrift een meer ingaande studie aan dezen grooten kunstenaar gewijd wordt, willen we een woord zeggen over zijn tentoonstelling, die in het Brusselsche Kunstverbond zoo buitengewoon veel opgang maakte. Het groote publiek zelfs heeft de bekoring van die kunst gevoeld en was even geestdriftig als de artisten en liefhebbers. De groote beeldhouwer-schilder vereenigt er bij de honderd twintig werken, alle uit zijn besten tijd, d. w. z. uit de twintig laatste jaren. Een heerlijk geheel, dat haast evenzeer den taaien, krachtigen werker als den geniaal bezielden kunstenaar doet bewonderen! Wanneer men bedenkt dat Meunier nu de zeventig reeds voorbij is, en dat zijne vroegste, zoo stevige en afgewisselde werken ontstaan zijn toen hij reeds vijftig jaar oud was — wordt de bewondering voor die machtige reeks beeldhouwerken en schilderijen, haast verbazing.

En op den leeftijd dat anderen hun gereedschap ter zijde leggen, en meenen reeds genoeg gewerkt en gezwoegd te hebben — is Meunier, krachtiger en flinker dan ooit, bezig aan een monu-

ment, dat een der meesterwerken van de beeldhouwkunst in deze eeuw zal worden — laat mij maar zeggen de hoogste en volledigste uitdrukking van de kunst op het einde van de XIXe en het begin van deze eeuw. De bloeiende grijsheid van Meunier doet aan een anderen beeldhouwer denken, waarvan ook de laatste scheppingen de heerlijkste waren : Michelangelo.

In het Kunstverbond waren talrijke gipsmodellen tentoongesteld, waaronder ik vooral die prachtige *Mansromp* bewonder – een poëma van mannelijke vormen, naast zijn aangrijpenden *Verloren Zoon*, zijn onvergetelijken *Puddleur*, de meest expressieve en bewonderenswaardige kop, waarin Meunier ooit de gelatenheid, de kracht en tragische mooiheid van den werker heeft gelegd; zijn haut relief de *Puddleurs* enz. enz. — Verder portret-busten van gekende figuren, waaronder die van Victor Gilsoul, Theo Van Rysselberghe, Camille Lemonnier, Paul Janson e. a. en een honderdtal figuurtjes in brons, meest reducties van groote algemeen bewonderde beelden en groepen, b. v., de *Puddleur* waarvan het oorspronkelijk model aan het Brusselsch Museum toebehoort en waarvan juist de kop dat werk van hoogste en volstrekte schoonheid is, waarvan ik zooeven sprak ; — de ruitergroep van de *Drenkplaats*, waarvan het model op de square Ambiorix staat ; de *Schuitenjager te Katwijk*, de *Hamersmid*, de *Stouwer*, de *Maaier*, de slanke *Hierscheuse*, de *Lastdrager ;* het wonderlijke en verschrikkelijke haut-relief *de Leifeigenen* : la Bruyère in beeldhouwerij (ik herinner me de klassieke bladzijde waar de auteur der *Caractères*, de leifeigene onder Lodewijk XIV beschrijft); het *Grauwvuur*, waarvan het oorspronkelijke eveneens in het Museum van Brussel is ; liefelijke kindermedaljons enz. Dan schilderijen, meestal uit het *Zwarte Land*, pastels, aquarellen, waaronder de *Afdaling der mijnwerkers*, de *Hierscheuse*, de *Steenbakkers*, het *Gieten van het ijzer*, volledigen dit geheel, waarvan ieder nummer onze aandacht vergt en ons bekoort door het edele in stijl en gebaar, de partij die de schilder-beeldhouwer weet te trekken uit de anatomische geschapenheid, de beroepsvervorming zelfs van zijn modellen, het pathetische van lijn en kleur, het « onveranderlijke » van voorstelling en compositie. Maar vooral werd de belangstelling en de nieuwsgierigheid der bezoekers die zich voortdurend in de groote zaal van het Kunstverbond verdringen, opgewekt door de beeldhouwwerken die deel maken van het monument : *De verheerlijking van den Arbeid* ; vier haut-reliefs, de *Oogst*, de *Nijverheid*, de *Mijn* en de *Haven* (de twee eerste op volle grootte, de andere op de helft van de grootte der uitvoering), de figuur van den *Zaaier* die boven op het monument moet staan — en dan nog andere figuren en groepen die op de hoeken moeten komen, waaronder *Moederschap*, een heerlijke schepping, waarvan het zachte en teedere, de epische uitdrukking, het grootsche en plechtige karakter van de andere motieven nog beter doet uitkomen. Op andere tentoonstellingen had men reeds enkele deelen van dit ontwerp gezien.

De plaats waarvoor dit monument opgevat werd, is het *rond point* van de Tervueren laan, aan den zoom van het Zoniënbosch, nabij *Quatre Bras*, een plek die dit werk waarlijk waardig is ; het landschap, het verschiet, het panorama zouden er een ideale omgeving voor zijn. En men kan zich ook geen beeldhouwwerk denken, dat beter in die omgeving zou passen. Ik zou haast zeggen dat alleen de geest van Meunier in staat is in harmonie te blijven met die streek bij Tervueren, die overweldigt en bekoort bij het verlaten van het Zoniënbosch. Men heeft ook gesproken van het *rond point* der Louisalaan ; maar daar staat reeds te veel beeldhouwerij. Het werk van Meunier zou er kwaad doen — Sedert de opening van deze Tentoonstelling worden verzoekschriften opgesteld door kunstenaars, genootschappen, academies, universiteiten en in het algemeen door alle ontwikkelde kringen van het land, om van den Staat de middelen te verkrijgen tot het oprichten van deze Verheerlijking van den Arbeid.

G. E.



KUNST-
BERICHTEN
UIT DEN HAAG

UIT DEN HAAG



PULCHRI STUDIO ✣ TENTOONSTELLING VAN WERKEN DOOR HOBBE SMITH ✣ 1 OCTOBER-2 NOVEMBER ❧ Na het bezichtigen van dit werk vroeg ik me af: wat heb ik er van mee genomen? Heeft het me rijker gemaakt aan die levensvreugd welke de schoonheid in de aanschouwing schenkt. Of is meerdere ervaring a priori de mijne geworden, zoo dat ik wijzer heen ga?

Deze kunstenaar schijnt bij uitnemendheid iemand om wankelbare meeningen in 't leven te roepen. Er is hier een verscheidenheid van uitingen die een ervaren kriticus een oogenblik van de wijs zou kunnen brengen. De indruk van het minder goede mag die van het werkelijk goede niet verzwakken of omgekeerd.

Er zijn onderwerpen uit de geschiedenis, uit de mythologie, fantasiën van het Oosten, Hollandsche binnenhuisjes, landschappen, rivier- en stadsgezichten. Ze zijn allen met eene verbluffend boute vaardigheid geschilderd en van eene breedheid, niet alleen wat penseel behandeling betreft, die bijzonder benijdenswaardig zou mogen heeten wanneer de zoo noodige levensdiepte er mee in overeenstemming was.

In *Maagdenroof*, overigens niet 't zuiverste van teekening, van factuur, vinden we misschien de sterkste representant van de geestes-attitude van dezen schilder wat betreft hare verhouding tot het vrouwelijke. Hier is een Germaan aan het woord, evenals in het *Oordeel van Paris*. En wat dit laatste schilderij betreft, heb ik meer bijzonder 't oog op de staande vrouwenfiguur met wapperende lokken. Het zelfde parelige wat den schilder behalve vormenschoon in het vrouwelijk naakt aantrekt, vinden we meer zilverig vooral in zijn riviergezichten terug. Deze twee genres vertegenwoordigen stellig niet zijn sterksten kant. Zijn kloekheid laat hem beter onderwerpen vinden in stadsgezichten. En hieronder is er nu juist een enkele, *De Schreierstoren te Amsterdam* die verbluffend is van techniek, terwijl een enkele andere als *De Westerdoksdijk te Amsterdam* door beschaafdheid van kleur verrast. De landschapjes lijken me bij alle vaardigheid van behandeling te spoedig losgelaten. De *Hooischelft* is hieronder eene notitie waard.

Wat is 't hetwelk Hobbe Smith van de meeste jongere schilders onderscheidt? Er zijn hier van den schilder eene serie uitstekende teekeningen, ik noem de nrs 100, 106, 107, 110 en 111, allen gezichten op (en bij) de stad. Deze teekeningen doen evenals het schilderij *Stadsgezicht* (nr 61) denken aan den tijd die hier in Holland juist aan het impressionisme vooraf ging. Zoo kon ook het *Gezicht op Montelbaantoren*, werk van een leerling van Springer zijn. Blijkt uit de genoemde nummers eenigszins de invloed van den tijd van den jongen Bosboom, zoo valt in de binnenhuizen de invloed op te merken van Verlat, van Allebé en van Hobbe Smith's rasgenooten (Friezen) Alma Tadema en Bisschop. De invloed van den voorlaatst genoemde is ook bespeurbaar in enkele geaquarelleerde onderwerpen aan Harems en Boudoirs ontleend. Ik constateer deze invloeden om duidelijk te maken dat Hobbe Smith's werk gedeeltelijk onder het teeken der romantiek staat. Men beschouwe nauwkeurig zijn *Waarzegster*, zijn *Aan het Spinnewiel*, en men zal bevinden dat de realiteit, hoe breed ze hier ook aangezien is, niet die is van een Rembrandt, van een Israëls, of van een Millet in zijn latere periodes. Maar het gaat toch ten eenenmale niet aan om nu, zooals de kritiek der jongeren gedeeltelijk bezig is te doen, dit werk te kleineeren. Men zou willen vragen hoeveel jaloezie over dit kordate schildersvermogen hier achter zit. Met dit werk veroordeelt men de romantiek en pas op, die neemt in al zijn geweldigheid weerwraak. Zij toch voert nog in haar mars veel dat juist de jongere Hollandsche generatie niet heeft. Deze beschikt over het zuivere gevoel; gene over de noodige *Schwung*, over het pathos en de breedheid, die met dat eerste vereenigd de groote wereldkunst maakt.

In een *Zeeuwsch binnenhuis* vonden we het bovengedeelte: schoorsteenmantel, een klok en een sierkast bijzonder

gevoelig behandeld, evenals in *Zusje slaapt* het linker-boven gedeelte. Hier is de realiteit gezien zooals zij in de aanschouwing tot idealiteit wordt. En als we nu van het laatst genoemde schilderij het grootere meisjesfiguur weg denken en we halen ons behalve de *Harmonicaspeler* de zwartkrijtteekening *Moeder en kind* en de *Waarzegster* voor den geest — blijft er dan niet genoeg over om het aan te nemen als uitgangspunt van onze waardeering ? Ik weet niet precies hoezeer het betere kennen van de Friesche cultuur ons oordeel over dezen schilder zou kunnen wijzigen. Maar dat hij, door zich meer in één richting te ontwikkelen, zou winnen is zeker. De volgende veel omvattende uitspraak van Goethe zij dezen stoeren werker ter bepeinzing aanbevolen : *In der Beschränkung zeigt sich der Meister*.



J. AARTS : Oorspronkelijke Houtsnede.

BINNENHUIS « DIE HAGHE » TENTOONSTELLING VAN LITHOGRAPHIËN, HOUTGRAVURES EN MONOTYPIËN DOOR J. AARTS VAN HALF OCTOBER TOT 1 DECEMBER We hebben Aarts te begroeten als een der nieuweren die alles schijnt te bezitten, zij 't dan in kiem, om te groeien tot een figuur, die in de toekomst krachtig zal staan op zijn plaats, op het terrein der dienende kunst. Hij is zoo verstandig (misschien dat zijn geheele aanleg dit meebrengt) om voorloopig bovenal zijn aandacht te concentreeren op de techniek, welke aandacht deze kunstsoorten, die weer alom schijnen op te bloeien, wel vragen. Meer dan bij de absolute kunst nog schijnt hier de techniek de drager van de idée te zijn en behoort zij tot volmaking gevoerd. Dit eerste is evenwel slechts schijnbaar. Maar dit schijnbare heeft voor den geest haast de beteekenis eener werkelijkheid, en daarom juist dient in deze kunst vooral naar ontwikkeling der techniek gestreefd. Eerst

door de traditie zal zij voldoende draagkracht veroveren om de aangemeten idée in hare volle beteekenis tot uitdrukking te kunnen brengen. Daarom kan een voorbeeld als ook door Aarts gegeven wordt, niet dan ten goede werken.

De absolute kunst heeft hare procede's tot volmaking gevoerd, en evenals deze heeft ook de dienende kunst dit het hare (en meest geëigende) te doen. Noch de houtgravure, noch de monotypie, zelfs niet bij uitstek de lythographie behooren tot het eigenste gebied der absolute kunst. Daarom wordt ook door de jongeren, die zich tot de eersten aangetrokken gevoelen, niet uitgezien naar meesters als Rembrandt, Frans Hals, enz. uit de 17e eeuwsche Hollandsche schilderschool, wier kunst meer dan die van andere scholen een absoluut karakter draagt. Maar wel zien zij uit naar meesters als Dürer, Lucas van Leiden Goltzius en anderen, wier werk naar inhoud en naar het uiterlijke meer leering voor hen bevat. Invloed van deze meesters hebben we, naast de invloed van de moderne Franschen en Engelschen hier bij Aarts te constateeren. En als bij deze gaat ook zijne verbeelding over de oogenblikkelijke werkelijkheid dezer aarde heen en zoekt naar algemeener symbolen. Er zijn hier een aantal onderwerpen direct aan het leven ontleend. Een enkel heeft werkelijk alle de allures van absolute kunst. Vooral de onderwerpen ontleend aan het arbeidersleven. De groote eenvoud, het weinig ingewikkelde en duidelijke dat uit de natuur dezer levensverschijningen spreekt, worden door Aarts in deze procédés dikwijls goed vastgehouden. Het onderwerp is naar idée en uiterlijke verschijning vrij geschikt tot uitbeelding met behulp dezer middelen. Beter dan de ingewikkelder structuur van het stadsleven, dat ook werkelijker is en minder primitief Want naar veralgemeening, streeft vooral deze kunst Zien wij in deze onderwerpen aan het polderwerkersleven ontleend, waar de contouren schijnbaar tot een samenstel van eigen beteekenis vervloeië , ook het resultaat niet eigelijker ? En de ware beteekenis van deze kunst zich ontwikkelen uit de absolute ? Terwijl een vorm van haar eigenlijkst wezen zich kond doet in de vignetten. Ik wil uit deze de nos ontleend aan het huidige leven, weglaten en de aandacht vooral bepalen tot die onderwerpen welke naar wezen verwant zijn aan het exemplaar hetwelk een vrouw voorstelt met de Dood. Ook tot het illustratieve werk, waarvoor de onderwerpen ontleend zijn aan schrijvers en meer algemeen aan de Indo-Germaansche mytholologie. Hier vinden we den dienenden kunstenaar op zijn eigelijk terrein. Hij roept voorstellingen op uit het verleden, die vagelijk leven in ons brein. En deze bijna tot abstractie geworden levenswerkelijkheid is't die bij uitstek geschikt is om hier verwerkt te worden. De idée vraagt hier eene realiseering... die juist de opgave van den dienenden kunstenaar blijkt te zijn. Verder exposeert Aarts eenige koppen. De neiging tot karikatuur, tot veralgemeening is ook hier sterk merkbaar, en zoo zelfs dat soms eene karakterneiging tot een begrip, tot abstractie wordt en het voorgestelde de verpoonsoonlijking lijkt van een geestestoestand. Het terrein der absolute kunst die karakters voorstelt, is dus verlaten, het type heeft in dit geval de overhand, het indivudu raakt op den achtergrond.

Ook deze expositie noopt mij weer tot de opmerking, dat, waar de werken die onderwerpen behandelen ontleend aan de Grieksche en Romeinsche mythologie, eene enkele maal van eenige dufheid niet geheel vrij zijn (wat hier ten deele ook aan de techniek kan liggen), onze jonge kunstenaars wellicht goed zouden doen met zich meer in de Germaansche mythologie te verdiepen. Wat voor de oude almanakken, prognosticatiën, toover- en schoolboeken en prenten de graveerkunst was, dat kan zij voor dezen tijd wellicht in zuiverder zin worden voor *onze* boeken, mits hare beoefenaars zich niet te buiten gaan kwasi-naïviteit, maar oorspronkelijk blijven door hun werk te doorademen met den geest van *dezen* tijd. Zoo kan hun werk voor meer dan één tijd zijn.



BIJ DE FIRMA F. BUFFA & ZONEN ✠ TENTOONSTELLING VAN AQUARELLEN DOOR J. VOERMAN ✠ 14 OCTOBER — 7 NOVEMBER ⁄ ➧ Ik heb reeds vroeger in deze rubriek betoogd welk een vergevorderd stadium der schilderkunst het impressionisme vertegenwoordigt. De laatste eigelijke bloei beleefde ze het sprekendst in Breitner, haar eigenlijkste in de wijdsche lyriek van een Jacob Maris, terwijl de voorbloei bij de Franschen van '30 te constateeren valt Jacob Maris gaf een oogenblik uit de eeuwige wording der verschijnselen, niet als gedachte — maar als aanschouwings-beeld dat ook het eerste omvat Maris stond als een koninklijke héros te midden van den eeuwigen strijd der natuurkrachten. Hij wist zich zelf onsterfelijk, de natuur eeuwig wisselend. Subject en object, deze twee tegendeelen, hebben alzoo de eenheid in het absolute. Het eerste vond zijn spiegelbeeld in het laatste en het oogenblik dezer ontmoeting is 't wat Maris uitbeeldde.

Zijn zijne schilderijen, waar zij eene impressie verbeelden, in hooge mate expressief, sprekend als het gelaat van een mensch, zoo brengen de werken van Voerman ook wel iets tot *uitdrukking*, maar dit dan toch op eene andere wijze. Hij is geen direct strijdende, maar een contemplatieve natuur. Zijn schilderijen zijn meer het resultaat van nawerking. Zij zijn over 't algemeen van eene rustige kalmte.

Rust heeft dus zijn werk met dat van de grooter Hagenaars gemeen. Dit is 't wat hem van Breitner en Isaäc Israëls onderscheidt. Bij Maris vinden we de rust in de beweging.

Was bij Maris het begrip der natuur universeeler, daar hij vele motieven vereenigde, die in zijne herinnering tot eene eenheid samengesmolten, uit het onbewuste opdoemden... door Voerman, die ook hierin met de primitieven wel eenige overeenkomst toont, wordt het onderwerp meer als bijzonderheid gehouden en toch de bloote realiteit opgeheven, werkelijke droom als zij geworden is in de herinnering in de verbeelding, essence van het geziene. Met de primitieven, die religieuze schilders, met Vermeer die nog voor 1648 geboren werd, heeft hij de ontkenning van den strijd gemeen. Hij is, evenals Verster, een dier menschen die zich zelven met een klein hoekje tevreden stellen, maar dit weinige weten te ontginnen met zooveel zorg, dat alles wat zij voortbrengen haast wonderwerk gelijkt. Zij beminnen niet alleen den inhoud van het werk, maar ook hoogelijk het werk zelf. Men besefle welk een toewijding en tijd er voor noodig is om een lucht op te bouwen als die van nr 2 : *Wolkeffect*, een wijdsch land- en watergezicht met daarboven eene kolosale wolkformatie, hetgeen me een oogenblik deed denken aan Van der Neer (zoo ook een *Avond* een vaart met geboomte langs den kant, een geval vol poëzie) en aan Van Goyen of Ruysdael, maar het minst aan de laatsten.

Ik weet niet in hoeverre deze collectie van Voerman een goed beeld geeft. Ik zal mij verder (in dit korte bestek) tot enkele opmerkingen, in samenhang en ter completeering van het voorgaande, bepalen. Nr 6 is getiteld *Eenzaamheid*. Deze titel zou, zoo men 't al niet zonder dit besefte, iemand op het vermoeden kunnen brengen van wat de schilder eigenlijk wil. Het is hier haast eene tot abstractie geworden werkelijkheid, een begrip. Deze peinzer, of liever nog : meditatieve droomer, toont overigens wel overeenkomst met Cuyp wat de liefde tot die uren van den dag betreft als de niet hoogstaande zon het wereldsche doet beven in een wonderlijk transparant licht (nr 3 *Zonsondergang*). Zij beiden hebben eene voorliefde tot het schilderen van koeien en paarden en voorwerpen, omgeven van een lichtaureool, in Hollands vette weiën doorsneden met spiegelende vaarten en plassen die de weelde verdubbelen, met in het verschiet als een fata morgano een stad of dorp. Maar bij Voerman vinden we, ook wat de koeien betreft, meer het gewicht op de massaverhouding gelegd. Hij is een mensch van den nieuweren tijd, die nog meer in de veelheid de eenheid ziet. Deze vergelijking (die ik overigens niet te ver doorgevoerd wil zien) met Cuyp (die nog onder Romaansche invloed stond) doet ook weer in onze verbeelding oplichten hoe in dezen tijd in deze noorde-

KUNSTBERICHTEN UIT DEN HAAG

lijke streken de Zuidelijke cultuur de terugslag ondervindt van de wederopleving der meer eigenlijk Oud-Germaansche. Wie van Germaansche mythologie meer dan eene oppervlakkige studie heeft gemaakt, zal het wezen der natuurverschijnselen in deze streken beter leeren begrijpen, begrijpen in de ontwikkeling. En het is me voorgekomen alsof ook in Voerman het bewustzijn is terugkeerd tot den oergrond der dingen dezer wereld

Neem de beteekenis van dezen man vooral niet te klein. Overdrijf ze weleer. Gij zult er u zelf en ons voordeel mee doen. Voerman is geen grandioze verschijning, niet iemand die overdondert, hij is eer iemand die door zijn zwijgen spreekt. Toch laait er uit de de nos 1 *Avond* en (ik meen) 17 *Studie* een ingehouden kracht, die in mijn verbeelden den oud-Germaanschen tijd opriep Men zie de bouw van Voerman's paarden. Zag men deze toen ten tijde ook niet eenigszins zoo ?

Voerman's werkzaamheid valt in den tijd van het na-impressionisme, dat gedeeltelijk eene ontkenning is van het impressionisme en daarom wel neo-impressionisme genoemd wordt. Bij Voerman is de atmosfeer nog het alles beheerschende element, maar toch is er in de eenigszins decoratieve strekking der plans iets dat op de opheffing van het « absolute » schildersschap wijst Niettegenstaande dit kunnen Weissenbruch en Gabriël (zooals men mij vertelde) aan dit werk gesmuld hebben. Voerman toch is iemand die over een groot schildersvermogen beschikt. Dit laatste zeg ik vooral met 't oog op een niet in de catalogus genoemde studie : eenige koeiën tegen 't licht in gezien met als achtergrond het stadje Hattem De meeste onderwerpen zijn overigens tegen het licht in gezien. Deze wijze van zien dateert meer eigelijk van uit den tijd van Millet. Ik heb in een artikel (waarin ik Millet, van Gogh, Toorop, Thorn Prikker, Mauve, Verster, oude-Hollanders, Primitieven e. a. noemde in een verduidelijkend, maar toch nog naar ik bemerkt heb, door een enkele slecht begrepen verband, waar verschillende geestes-stroomingen onderscheiden werden) over Johan Thorn Prikker al op Millet's verstekkende beteekenis gewezen. Deze wijze van ziening wortelt in dezen tijd. Bij Voerman wordt zij aanleiding om met eenige bijna primaire toonkleuren te werken.

De aanschouwing van dezen kunstenaar is naïef. Zijne werkwijze eveneens, trots het berekenende dat ze mee schijnt te brengen. Grootsche dingen, wolkkasteelen, spelende paarden verrukken hem, maar ook is hem het kleine lief, het bescheiden zoetrokige bloempje, dat, stil in een wolkschâuw ademend, zijn aandacht vraagt Hij ziet gaarne een wereld vol goud en vol tinteling als een roemer wijns Hij beeldt badende en drinkende koeiën uit in een wereld van spiegeling waar kleuren en tinten door elkaar vloeien en het heelal maken tot een moment van het Zijn, waarin zelfs ons bewustzijn droomt.

Het is wel opmerkelijk hoe een natuur als deze getrokken wordt tot het eindeloos ruim, waardoor steeds als geruischloos de wolken trekken ; statig, demonisch of aetherisch, tot verre einders, nu en dan afgebroken door een huizenrij, waarachter nochtans de oneindigheid te droomen valt, tot de ondergaande zon die een verre wereld belicht en in deze de herinnering laat aan een oude. Zoo is een *Boschgezicht* niet zijn beste werk. Het is voor hem te oneigelijk. Maar in *Het Kasteel* dat oprijst achter het geboomte en waar uit het donker van den voorgrond de wonderlijke gestalten van boomstronken rijzen, weet hij toch iets van het sprookjesachtige te leggen dat men poëzie noemt.

H. D. B.





BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

DE OUDE HOLLANDSCHE EN VLAAMSCHE MEESTERS IN DEN LOUVRE EN IN DE NATIONAL GALLERY DOOR MAX ROOSES ✲ UITGEVERS-MAATSCHAPPIJ « ELSEVIER » AMSTERDAM



In dit lijvig boekdeel — versierd met 32 afbeeldingen in houtgravure — heeft Max Rooses een reeks studies verzameld over enkele werken van oude Hollandsche of Vlaamsche meesters die hij in den loop zijner wandelingen in den Louvre en in de National Gallery ontmoette. En nochtans zijn deze studies, die niets méér wilden zijn dan de ontleding van een paar werken van eenige oud-Vlaamsche en Hollandsche meesters, integendeel zeer volledige maar bondige kunstportretten van onze voornaamste oude schilders geworden. In dien eenvoudigen, klaren stijl die hem eigen is, kort van volzin, sober van woorden, maar helder van denkbeeld, precies van uitdrukking, verwekt Max Rooses voor onzen geest het lichamelijk en moreel beeld van den behandelden meester, schetst ons zijn leven in enkele trekken, beschrijft een paar van zijne schilderijen, ontleedt zijn werkwijze, maakt de plaats uit die de tafereelen in de reeks werken van den meester innemen, verbindt ze tot de voorgaande en de nakomende en geeft zoo een overzicht van het geheele werk; een blik op de omgeving van den schilder, leidt ons in zijn midden, toont ons gansch de school zoodat we in enkele bladzijden een beeld krijgen dat onder schijnbaren eenvoud, zeer volledig is.

Vooral die kleine Hollandsche meesters, Geeraard ter Borgh, Jan Steen, Geeraard Dou, Pieter de Hoogh, heeft Max Rooses op treffende wijze getypeerd. Schilders van tooneelen in binnenhuizen, zijn zij nauw aan elkander verwant. Meesterlijk haalt de schrijver uit hunne paneeltjes de karakters te voor die ze onderscheiden.

Drie studies over Rembrandt verwekken voor onzen geest het geheele beeld van den genialen virtuoos van het licht; drie studies over Rubens dat van den onovertroffen virtuoos der beweging.

Rondom Rembrandt vinden wij Frans Hals, Nicolaas Maas, Jan Vermeer van Delft; rondom Rubens, Antoon van Dijck, Jacob Jordaens.

En daartusschen loopen die spottende realisten, Adriaan Brouwer, Peter Breughel de Oude, David Teniers; de heerlijke landschapschilders Karel du Jardin, Hobbema, Paulus Potter, Jacob Ruisdael, Adam Frans van der Meulen; de schilders van zeegezichten Jan Van de Cappelle, Willem van de Velde de jonge.

Van Eyck, Memlinc, David, Quinten Massys, komen ons het tijdstip der primitieven toonen.

Juist die afwezigheid van chronologische volgorde ontneemt aan het boek die geleerde pretentie van een « geschiedenis der Noord- en Zuid-Nederlandsche Schilderkunst » en maakt door de verscheidenheid der behandelde onderwerpen, de lezing van het werk aantrekkelijk. Maar de geest van den lezer, doet wat de schrijver vermeed te doen : al die beelden nemen hunne chronologische plaats in en bij slotsom is de uitslag dezelfde als na de lezing van een volledig handboek.

H. DE M.

BOEKEN EN TIJDSCHRIFTEN

FRANS HALS ✠ BY GERALD S. DAVIES, M. A., OF CHARTERHOUSE ✠ LONDON, GEORE BELL & SONS, 1902.



MENIGEEN, die kennis neemt van de verschijning van dit omvangrijk boekdeel van 158 bladzijden met 55 afbeeldingen, zal de opmerking maken : « alweer een monografie over een Hollandsch meester door een buitenlander geschreven en in het buitenland uitgegeven! » En hij zal er allicht den Nederlandschen kunstgeschiedschrijvers een verwijt van maken, dat ze onze groote meesters niet genoeg eeren, door boeken over hen te schrijven, zooals buitenlanders als b. v. Michel dit gedaan hebben over Rembrandt e. a.

De onbillijkheid van dit verwijt, dat bij leeken voor de hand ligt, zal ieder, die niet geheel buiten de kunstwetenschappelijke studie staat, aanstonds inzien.

Want wie kunstwetenschappelijk werkt, m. a. w. de feiten wil constateeren en het onderling verband daarvan vaststellen, om het daardoor verkregen historisch beeld van een kunstenaar of kunstperiode in het kader van den tijd te beschouwen, — wie zulk een doel nastreeft, zal er niet zoo gemakkelijk toe komen, eene monografie te schrijven over een kunstenaar, waarvan hij van te voren zeker weet, dat ze minder zal geven, dan wat er, na voortgezette bronnenstudie, nog bekend kan worden.

Zoo is het met het leven van Frans Hals : zijn levensgeschiedenis kan niet behoorlijk worden geschreven, voordat wij weten, wat de tot heden ontoegankelijke Haarlemsche notarieele archieven omtrent hem bevatten. En dat is, dunkt ons, wel de reden, waarom zich nog geen enkel Nederlandsch kunsthistoricus er aan gewaagd heeft, een groot werk over Frans Hals te schrijven.

De eischen toch, die men aan zulk een werk stellen moet, zijn niet gering. Want Hals moet dan niet alleen als mensch en artiest worden beschouwd in verband met zijn tijd, maar ook zijn beteekenis als leermeester, als vormer van een groote reeks van meesters op gebied van portret en genre, dient te worden in het licht gesteld. En dit is bij den huidigen stand der wetenschap nog lang niet zoo gemakkelijk.

Daarom waren wij zeer benieuwd, wat het boek van Davies over Frans Hals ons brengen zou, en vooral, of het nieuwe gezichtspunten zou openen of nieuwe bijdragen geven tot de geschiedenis van zijn leven en werken.

Onze verwachting, die door den titel was opgewekt, werd niet geheel verwezenlijkt, daar het boek niet geeft wat de titel belooft : het geeft niet den geheelen Frans Hals, maar slechts een gedeelte. Davies' boek is een populairwetenschappelijk, voor den Engelschen lezer geschreven beschrijving van Hals' leven en de voornaamste zijner werken. Of liever : niet de *voornaamste* werken zijn er in besproken, maar die schilderijen, welke « are vital in the artistic progress of the man, or typical of some special quality, or serviceable by reason of their being more accessible to English readers. Many fine examples of the master are therefore passed over in silence, even though they are reproduced as illustrations, because they do not differ in quality and type from those which are dealt with at full length. Similarly, the far distant galleries on the Continent, as, for instance, Vienna and St-Petersburg, are passed over in favour of those nearer at hand in Holland, Belgium or France. »

Uit deze woorden, uit des schrijvers voorbericht, kan men duidelijk het standpunt zien : het is niet zuiver kunstwetenschappelijk, want een wetenschappelijk boek mag niet dienen voor lezers van een bepaalde nationaliteit : het moet gemeen goed zijn. Bovendien worden in een samenvattende monographie ook zoo maar niet allerlei schilderijen weggelaten om ik weet niet welke reden.

Kortom, al spoedig kwamen wij, na het lezen reeds der voorrede en van de eerste twee hoofdstukken, waarin de « opkomst van de kunst eener natie » en « de Hollandsche kunst der zeventiende eeuw » worden geschetst, tot de conclusie, dat wij in dit werk niet hebben te zien hetgeen wij ervan verwachtten, m. a. w. dat de schrijver geenszins voor Frans Hals gedaan heeft hetgeen b. v.



FRANS HALS : EIGEN PORTRET (?) (Verzameling van Graaf Spencer, Althorp).
[*uit : G. S. Davies : Frans Hals. — London George Bell & Sons, 1902.*

BOEKEN EN TIJDSCHRIFTEN

Michel voor Rembrandt, Max Rooses voor Rubens en van Dyck heeft gedaan.

Hij is ook niet, zooals men verwachten zou, critisch te werk gegaan bij het maken van den catalogus van Hals' werken.

Dat dit tot allerlei eigenaardige vergissingen leidt is duidelijk. Zoo is b. v. reeds de eerste afbeelding in het boek *geen* zelfportret van Frans Hals en ook het andere schilderij, dat als zijn zelfportret gereproduceerd wordt, stelt hem niet voor .

En 't portret van de Ruyter, eenige bladzijden verder afgebeeld, *is* de Ruyter niet ! En dan : hoe menig meer dan twijfelachtig schilderij van Hals' wordt als echt vermeld, om van andere « vergissingen » niet te spreken.

Ziehier het gevolg van het gevaarlijk principe, om de opgaven van catalogi en eigenaars der verschillende schilderijen zoo maar grifweg te gelooven. Dat de schrijver van dit principe is uitgegaan, vermeldt hij uitdrukkelijk in een mededeeling achter in het boek.

Maar, gegeven die principes, gegeven de taak, die de schrijver zich gesteld heeft, dan kan men tevreden zijn over de wijze, waarop hij die heeft volbracht. Wij zijn er dan ook van overtuigd, dat dit boek voor den Engelschen en Amerikaanschen leek in menig opzicht een openbaring zal zijn.

In de beide eerste, reeds bovengenoemde hoofdstukken, wordt — met uitzondering van eenige onvermijdelijke, steeds bij buitenlandsche schrijvers te-

rugkeerende verkeerde opvattingen van Hollandschen aard en Hollandsche toestanden — een goed beeld van het karakter der Hollandsche kunst gegeven. Alleen heeft de schrijver het mis, wanneer hij zegt, dat klassieke onderwerpen in de schilderkunst niet gewild waren. Dat niets minder waar is dan dit, behoeft geen betoog voor ieder, die onze geschiedenis kent en weet, hoe algemeen juist in de zeventiende eeuw het classicisme hier te lande was doorgedrongen.

In het derde hoofdstuk tracht de schrijver Frans Hals eenigszins schoon te wasschen van den blaam, die op zijn persoon geworpen is, doordien men, daartoe gebracht door sommige authentieke acten, hem als een dronkelap is gaan beschouwen.

Wij kunnen hier niet uitvoerig in die kwestie treden, maar ons dunkt, dat de conclusie, waartoe de schrijver komt, nl. dat er geen sprake van kan zijn, dat zijn leven « was entirely bohemian, the absolute reverse of simple living and high thinking, » vooralsnog de eenige is, die wij kunnen putten uit de gegevens, die over Hals' leven bekend zijn.

Maar desniettemin staat het toch vast, dat hij meer dan eens te diep in het glaasje heeft gekeken en dat hij in dronkenschap zijn eerste vrouw mishandelde.

Dat dergelijke omstandigheden echter een artiest geenszins behoeven te beletten, iets grootsch te scheppen, daarvan zien wij nog dagelijks voorbeelden.

Het is dan ook o. i. slechts als een studeerkamer-stelling te beschouwen, wanneer er gezegd wordt, dat een groot artiest *per se* zedelijk hoog moet staan, een edel karakter moet hebben, enz. Geen stelling gaat minder op dan deze: nog dagelijks zien wij er de voorbeelden van.

De volgende hoofdstukken zijn aan Hals' kunstenaarsloopbaan gewijd, terwijl vervolgens uitvoerig zijn voornaamste schilderijen, vooral de Haarlemsche natuurlijk, worden beschreven.

Wij kunnen niet nalaten den schrijver geluk te wenschen met de wijze, waarop hij in dit opzicht zijn doel : het uit historisch en aesthetisch oogpunt begrijpelijk maken van deze schilderijen, bereikt heeft. Er heerscht gloed in die beschrijvingen die (het blijkt uit alles) vóór de schilderijen zelve zijn gemaakt en met de grootste zorg zijn uitgewerkt.

Van de afbeeldingen zijn de meeste, vooral de fotogravuren, goed geslaagd te noemen, hoewel het formaat in het algemeen iets grooter had kunnen zijn. Enkele der lichtdrukken zijn niet fraai te noemen, maar daarvan dragen misschien de fotografieën, die tot voorbeeld dienden, de schuld.

W. M.



GEMÄLDE DES XIV-XVI JAHRHUNDERTS AUS DE SAMMLUNG VON RICHARD VON KAUFMANN ✠ BERLIN, VERLAG VON A. ASHER & C°, 1901



ONDER de particulieren die er het meest hebben toe bijgedragen om de Brugsche Tentoonstelling zoo hoogst belangwekkend te maken, verdient de Heer Richard von Kaufmann uit Berlijn zeker in de eerste plaats genoemd te worden.

Niet minder dan tien stukken zond hij in, waarvan, merkwaardig genoeg, geen enkel onbeduidend is. Men denke o. a. aan den heerlijken *Bladelin* van Van der Weyden ; ([1]) de kleurenschitterende *Beweening* van Memlinc ; de twee luikjes van David (nr 134, *niet* nr 141-142 die in den Catalogus verkeerdelijk aan David worden toegeschreven) ; twee kapitale werken van Patinier ; een stuk van onschatbare waarde : het zelfportret van den Meester der Mariadood (Joos van der Beke ?), in den catalogus verkeerdelijk op naam van Van der Weyden gesteld (n° 259) ; en eindelijk het kostelijke *Luilekkerland* van Breughel ([1]).

Nu de belangstelling voor deze verzameling algemeen is opgewekt, meenen we velen van dienst te zijn door de aandacht te vestigen op hierboven vermelde uitgave welke verleden jaar het licht zag. Het meerendeel der te Brugge tentoongestelde werken worden er in afgebeeld, naast nog tal van andere werken van de Vlaamsche, Duitsche en Italiaansche scholen uit de XIVe, XVe en XVIe

([1]) Gereproduceerd in *Onze Kunst*.



FRANS HALS : WILLEM VAN HEYTHUYSEN. (Museum, Brussel).
[uit G. S. Davies : Frans Hals. — London, George Bell & Sons, 1902.

BOEKEN EN TIJDSCHRIFTEN

eeuw, in het geheel 67 stuks. De volledige catalogus der schilderijen van dit tijdvak, in de verzameling Kaufmann, opgesteld door Max Friedländer, is er aan toegevoegd en vermeldt niet minder dan 124 nummers. Bij het openslaan van dit boek, krijgt men al dadelijk een zeer gunstigen indruk uit het korte voorwoord van den verzamelaar, welke te dier plaatse Bode, Friedländer, Lippmann en von Tschudi als zijn trouwe raadgevers en medewerkers vermeldt.

Wij denken daarbij aan zoovele liefhebbers, welke zich hier en elders voor duur geld — of misschien goedkoop en tóch nog te duur — ouwe schilderijtjes laten in de hand stoppen, en dan op den duur een collectie lijsten bijeenkrijgen waarop de grootste namen schitteren — maar waarvoor ieder deskundige de schonders ophaalt. De heer von Kaufmann heeft beter begrepen

waar de rechte weg ligt — en zijn verzameling heeft dan ook een belang — niet het minst voor de studie der Vlaamsche Primitieven — dat niet licht te overschatten is.

Het boek dat vóór ons ligt is zonder eenige *luxe*, maar met echt Duitsche degelijkheid uitgegeven. De platen in lichtdruk zijn goed verzorgd en door groote scherpte in den afdruk uitstekend voor studiedoeleinden geschikt.

De catalogus van Friedländer geeft daarbij enkele korte en zaakrijke inlichtingen, welke voortreffelijk tot oriëntatie kunnen dienen. Onder de stukken welke hier peproduceerd worden, maar niet op de Tentoonstelling aanwezig waren, vermelden we o. a. : een *Magdalena* van den Meester van Flémalle — een *Geboorte* en een *Piëtà* van Geeraard David – een *Avondmaal* van Henri met de Bles — een *Mańsportret* van Neufchatel — een *Ecce Homo* van Bosch — verschillende stukken van Geertgen tot St-Jans, Engelbrechtsen, J. C. van Amsterdam, Lucas van Leyden — enkele oude merkwaardige Fransche, Spaansche en Boheemsche meesters, — vervolgens de Duitschers, met Stephan Lochner, Bartel Bruyn, de oude Holbein, Cranach, talrijke *Oberdeutsche* meesters — en ten slotte de primitieve Italianen met Filoppo Memmi, Botticelli, Crivelli(?), en de latere als Giorgione, Moroni, Tintoretto, Bassano e. m. a. Een uitgave dus, die zeer belangwekkend mag heeten, en waaruit vooral kunstverzamelaars in meer dan één opzicht leering kunnen putten. B.



A. WARBURG ✠ BILDNISKUNST UND FLORENTINISCHES BÜRGERTUM ✠ I. DOMENICO GHIRLANDAIO IN SANTA TRINITA, DIE BILDNISSE DES LORENZO DE' MEDICI UND SEINEN ANGEHÖRIGEN ✠ LEIPZIG, SEEMANN.



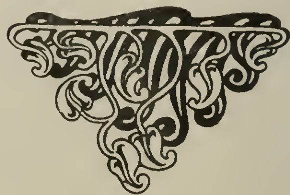
N deze eerste studie ontleedt de schrijver een fresco van Ghirlandaio, in de kerk Santa Trinita te Florence, voorstellende de goedkeuring der voorschriften van de orde der Franciskaners door Paus Honorius. Hij bepaalde de plaats waar de handeling gebeurde : de piazza della Signoria, met het Palazzo Vecchio en de Loggia de' Lanzi in den achtergrond — alsook de personen die er deel aan namen — waaronder hij, behalve de leden der familie Sassetti, eigenaars van de kapel — ook Lorenzo de' Medeci herkent, met zijn zonen en hun leermeester Angelo Poliziano. Uitstekende afbeeldingen doen ons al de deelen kennen van dit fresco, dat meestal weinig wordt opgemerkt doordien het zoo hoog geplaatst en onvoldoende verlicht is.

Bij het vergekelijken van het werk van Ghirlandaio met dat waarin Giotto meer dan een halve eeuw vroeger hetzelfde onderwerp behandelde, — toont de schrijver ons de overwegende plaats aan, die het wereldsche element in de godsdienstige schildering der XVe eeuw heeft uitgenomen — en doet ons in het werk van den kunstenaar het leven zien, waarvan zij de uitdrukking was.

In 't voorbijgaan komen nog verschillende belangwekkende onderwerpen ter sprake o. a. de wassen ex voto's, ware beelden op natuurgrootte, waar eertijds de kerk der Annunziata vol mee was.

Deze eerste studie zal door meer andere gevolgd worden. De schrijver belooft ons o. a. de invloed aan te toonen, die de Vlaamsche kunst op Ghirlandaio en zijn tijdgenooten uitoefende : Ghirlandaio was in zijn portretten zonder twijfel de meest oprechte, de meest objectief ware van de florentijnsche schilders uit zijn tijd — en de Vlamingen die in dit genre zoo gewetensvol waren, en de waarheid zoo nabij kwamen, moesten op hem een diepen indruk maken.

J. M



DAS GERMANISCHE NATIONAL-MUSEUM VON 1852 BIS 1902 ✠ FESTSCHRIFT ZUR FEIER SEINES FÜNFZIGJÄHRIGEN BESTEHENS IM AUFTRAGE DES DIREKTORIUMS VERFASST VON Dr. THEODOR HAMPE, KONSERVATOR UND BIBLIOTHEKAR AM GERMANISCHEN NATIONAL-MUSEUM ✠ DRUCK VON J. J. WEBER (ILLUSTRIRTE ZEITUNG) IN LEIPZIG.



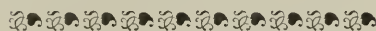
EN 16den Juni van dit jaar, was 't feest in de aardige oud-Duitsche stad, dat stukje poëzie der Middeleeuwen in onzen archi-prozaïschen tijd. Keizer en Prins-Regent werden in Nürnberg verwacht om de nieuwe vleugel aan 't Germaansche oudheidkundig museum te openen, die ter eere van zijn 50-jarig bestaan was bijgebouwd.

Als inleiding tot en een herinnering aan dit feest schreef de Conservator van het Museum, Dr. Theodor Hampe, een lijvige, hier en daar wat drooge, maar degelijke studie, over de geschiedenis, het ontstaan en tegenwoordig bestaan van deze mooie en interessante stichting. Hoe zij aan de energie van *Hans Freiherr von und zu Aufsess* haar eerste zeer bescheiden begin dankte, hoe zij door allerlei gekibbel en gehaspel tusschen de Duitsche steden en Staten onderling, die elk hun eigen oudheidkundig Museum begeerden, bijna te gronde ging, hoe zij door de vrijgevigheid van Koning Ludwig I van Beieren in staat werd gesteld om zich verder te ontwikkelen en hoe zij eindelijk aan August von Essenwein en den tegenwoordigen directeur Herrn von Bezold haar bloei, die nog steeds toenemend is, dankt.

Eenige vrij goed geslaagde platen versieren het werk, o. a. Dürers *Bildniss Kaiser Karls des Grossen*, *Christus am Kreuz von Heiligen umgeben* van Meester Stephan Lochner, afbeeldingen van harnassen enz., en hier en daar aardige kijkjes in het Museum zelf, waarvan 't oudste deel vroeger een Kartuizerklooster geweest is.

De druk is verzorgd maar wat droog, wat stijf. De goede intenties welke er wel in te onderscheiden zijn, werden maar onbevredigend verwezenlijkt. Een intelligent en smaakvol typograaf zou hier zeker heel wat meer hebben van terecht gebracht, en zou b. v. de middeleeuwsche ridder, die op het omslag een schild met heel het Museum in miniatuur omhoogheft, in minder schreeuwende kleuren hebben afgedrukt.

Een afbeelding van het geheele gebouw op het eerste blad is wat beter geslaagd, al bezit ze ook hoegenaamd geen artistieke waarde. A. W.



A DESCRIPTION OF THE SKETCH-BOOK BY SIR ANTHONY VAN DYCK, USED BY HIM IN ITALY, 1621-1627 AND PRESERVED IN THE COLLECTION OF THE DUKE OF DEVONSHIRE AT CHATSWORTH ✠ BY LIONEL CUST ✠ LONDON, GEORGE BELL & SONS, 1902



P de van Dijcktentoonstelling te Antwerpen lag in een glazen toogkastje, het beroemde schetsboek van 's meesters Italiaansche reis, uit de verzameling van den Hertog van Devonshire te Chatsworth. Op verzoek werd het toegestaan, het kostbare boek te doorbladeren, — maar zeker zullen wel niet veel bezoekers van die gelegenheid gebruik hebben gemaakt... Nu is het door de ondernemende firma George Bell & Sons, in ruimen kring toegankelijk gemaakt, door deze uitgave, waarin een vijftigtal van de mooiste bladzijden worden gereproduceerd, en toegelicht door den bekenden van Dijck-kenner Lionel Cust.

In de Inleiding wordt ons verteld, hoe het boek, na van Dijck's dood te Blackfriars, in het bezit kwam van den schilder Sir Peter Lely en later van den kunstliefhebber Hugh Howard; hoe het verder, in het begin van de XVIIIe eeuw gekocht werd door den Hertog van Devonshire; hoe het uit diens collectie spoorloos verdween en in het begin der XIXe eeuw weer te voorschijn kwam in de verzameling van Samuël William Reynolds; hoe het in 1830 gekocht werd door George James Welbore Ager-Elis,

Baron Dover, die het interfolieerde en fraai liet inbinden; hoe het in 1893 weer werd gekocht door C. Fairfax Murray, die het op zijn beurt verkocht aan Herbert F. Cook. Toen ontdekte men dat het eigenlijk tehuis hoorde in de verzameling van den Hertog van Devonshire, aan wien het dan ook dadelijk door den laatsten eigenaar werd afgestaan.

Interessante aanteekeningen worden over iedere bladzijde gegeven; we vinden er aanwijzingen omtrent plaats en tijd van hun ontstaan, de modellen welke er voor gediend hebben, enz.

Zooals men weet bevat het schetsboek hoofdzakelijk studies volgens werken van Italiaansche Meesters. Wanneer het niet reeds zoo duidelijk sprak uit van Dijck's schilderijen van zijn Italiaanschen tijd, zouden we hier eens te meer kunnen nagaan wat overstelpenden indruk Tiziano op den Vlaamschen meester gemaakt heeft. De groote meerderheid der schetsen zijn gemaakt volgens diens werken, vaak met aanwijzing der kleuren, en meestal met het bijschrift « Tizian ». Onder de vele, die we hier niet alle kunnen opsommen, vermelden we een krabbel naar het prachtige stuk met Jacopo Pesaro, bisschop van Paphos, dat nu in het Museum van van Dijck's geboortestad hangt. Enkele teekeningen zijn blijkbaar geïnspireerd door artisten als Boeren-Breughel, Dürer en Lucas van Leyden, waar van Dijck dus belangstelling voor betoonde. Een paar schetsen zijn ook rechtstreeks naar de natuur genomen, o. a. een woedende struisvogel, met het opschrift « Acty als de Struys gram is »; de heer Cust schijnt te meenen dat dit opschrift betrekking heeft op een grootere struisvogel, op 't zelfde blaadje geteekend, die er echter niet « gram » uitziet, en betitelt dan de « gramme » als : *a monster like a basilisk*.

De reproducties, in lichtdruk (photocollographie) zijn uitnemend geslaagd en komen het origineel zoo dicht nabij als maar kan gewenscht worden. Het heele boek is, op folio-formaat uiterst eenvoudig, doch voornaam en smaakvol uitgegeven, en mag onder de degelijkste en keurigst verzorgde werken van dien aard gerekend worden. B.





INHOUD VAN HET TWEEDE HALFJAAR 1902

KUNSTBERICHTEN

BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

PLATEN

N. B. De cijfers met * gemerkt geven de bladzijden aan tegenover dewelke de platen buiten tekst moeten tusschengevoegd worden.

Tekstversieringen en Band door Ch. Doudelet,
omslag der Afleveringen door H. P. Berlage Nz.



Gedrukt door
J.-E. BUSCHMANN
te Antwerpen.
